

BC-FFL-FL
138

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

LA OBRA DRAMATICA

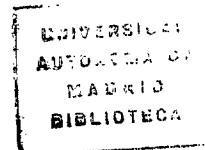
DE

CARLOS ARNICHES

Tesis dirigida por
el Dr.D. Domingo Ynduráin

R.B.C. 55873

MARIA VICTORIA SOTOMAYOR SAEZ



MADRID, MAYO 1992

Este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo sin la colaboración y apoyo de muchas personas que han contribuido, con su buen hacer profesional y humano, a resolver una tarea no siempre fácil. En especial, deseo hacer constar mi gratitud al personal de la Hemeroteca Municipal de Madrid y de la Sociedad de Autores; a los profesionales del mundo del libro y del teatro con quienes he tenido contacto y a cuantas personas me han facilitado información y datos que han hecho posible la culminación de esta tesis.

Y agradezco, sobre todo, al profesor D. Domingo Yndurain, sus valiosas orientaciones, teóricas y metodológicas, que tanto han significado en la realización de este estudio.

SUMARIO

TOMO I

	Pag.
INTRODUCCION.....	4
CAPITULO I: PRIMEROS DATOS PARA UN ANALISIS.....	16
Arniches en su entorno teatral.....	19
Los perfiles del mundo teatral arnichesco: una visión de conjunto.....	63
CAPITULO II: LA TRAYECTORIA DRAMATICA DE ARNICHES	179
Periodo 1888-1900.....	180
Periodo 1901-1910.....	377
Periodo 1911-1920.....	533
Periodo 1921-1930.....	698
Periodo 1931-1943.....	872
CONCLUSIONES.....	1013
INDICE.....	1091

TOMO II

APENDICES.....	3
1. Las peluconas.....	4
2. A mi no me quiere nadie.....	62
BIBLIOGRAFIA.....	175
Obras de Arniches.....	176
Repertorios bibliográficos.....	258
Artículos y estudios.....	259
INDICES.....	287

INTRODUCCION

La figura de Carlos Arniches ha suscitado, a juzgar por la bibliografía existente, un interés un tanto insólito en un autor que, en el sentir general, no ha sido otra cosa que un sainetero: ilustre, pero confinado a los límites de un teatro menor que impone sus propias reglas. Los artículos y estudios que se han ocupado de su obra son abundantes; más de lo que cabría esperar para un autor tanto tiempo considerado de segunda fila, y más numerosos que los dedicados a la mayoría de sus coetáneos y, como él, autores de éxito.

Sin embargo, gran parte de esa bibliografía carece de interés. Comentarios que no superan el nivel de la anécdota, juicios laudatorios o descalificaciones superficiales, repeticiones de ideas prefijadas y vanaglorias sobre su persona: todo un ejemplo de la forma en que se ha estudiado y valorado la obra arnichesca y demostración de cómo los tópicos y la inmadurez crítica condicionan la imagen que, a lo largo de los años, se transmite de un autor.

Entre la crítica coetánea, Arniches gozaba del favor que produce el éxito, cuando no se indaga lo suficiente sobre sus raíces: en la primera mitad de su producción, pocos son los que se ocupan de analizar otra cosa que su ingenio y "oficio" teatral, celebrando cada uno de sus estrenos con la misma admiración y entusiasmo que el público que le aplaudía.

Tenía, sin embargo, impenitentes detractores (véanse las críticas, siempre negativas, de J.A.A., en La Correspondencia,

entre 1905 y 1910), y críticos que consideraban su teatro - como el de tantos otros- alimenticio y poco interesante, adormecedor de la inteligencia y destinado a ocupar un lugar secundario en la historia de los movimientos dramáticos.

La intervención de un intelectual de prestigio como Pérez de Ayala, marcó decisivamente el sentido de las críticas posteriores, al advertir en Arniches, a propósito de sus primeras tragedias grotescas, una finura artística superior a la que comúnmente se le atribuía, y una nueva forma, fructífera y sugerente, de representar la realidad. Inició una línea crítica de apreciación positiva, en la que se inscriben los comentarios de Azorín, Marañón, Salinas, Manuel machado, Bergamín y el propio Lorca, que reconocen la poderosa fuerza creativa que hay en sus diálogos, la humanidad de sus tipos y la verdad de sus ambientes, en un grado que muy pocos autores alcanzan.

Por otra parte, críticos teatrales de la enjundia de Enrique Díez Canedo, Andrenio, Enrique de Mesa, Melchor Fernández Almagro o Antonio Espina, señalan con sutil agudeza los mejores aciertos (también los errores, naturalmente) de sus obras, en una tarea crítica que, durante los años veinte y treinta, destaca por su claridad y exigencia.

Esta atención crítica culmina en 1943, con la publicación, a raíz de la muerte del autor, de un número extraordinario de la revista Cuadernos de Literatura Contemporánea. En él se contiene el primer intento de sistematización de su obra (una bibliografía elaborada por J.

Romo Arregui), además de interesantes aportaciones sobre distintos aspectos de las creaciones arnichescas, entre las que destacan las de Marqueríe, García Luengo y López Estrada. Esta publicación, y la de su Teatro Completo, en 1948, por Eduardo M. del Portillo, vienen a ser el canto del cisne: importantes contribuciones que cierran un periodo crítico, si no demasiado riguroso, por la falta de distanciamiento, fértil en sugerencias por la sensibilidad y categoría intelectual de sus intérpretes.

Desde aquí, y hasta finales de los sesenta, un largo periodo de silencio, sólo esporádicamente roto por algún artículo de escaso interés, y acentuado por la total ausencia de Arniches de los escenarios españoles. Los manuales de literatura borran de su obra todo atisbo de crítica y le reducen a los límites del tópico sainetero, intrascendente y divertido - más rentable a la ideología imperante -, que no merece pasar de la letra pequeña. Las afirmaciones de Valbuena Prat, negando con acritud los juicios positivos de Pérez de Ayala, avalan y justifican esta postura; otros, como González Ruiz, copian, sin decirlo, las palabras de Ayala, en la pretensión de un juicio ponderado que carece, sin embargo, de perspectiva.

El centenario de su nacimiento, en 1966, provoca todo un aluvión de investigaciones y estudios, los primeros realmente rigurosos que ha merecido este autor.

Los artículos de Romero Tobar, Ruiz Lagos y Senabre, en Segismundo, abren interesantes vías de aproximación a la obra

de Arniches: el análisis morfológico de sus obras, sus arquetipos dramáticos y su lenguaje. Este último aspecto, cuyo estudio ya iniciara López Estrada en 1943, será desarrollado, más adelante, por Manuel Seco, en un definitivo trabajo que ha fijado, con toda claridad, los rasgos y dinámica de este lenguaje.

Junto a esto, los análisis de Monleón, Nieva, García Pavón, Llovet, Ruiz Ramón y Aragonés; las tesis doctorales, en universidades americanas, de Durante, Conis y Trinidad; el nuevo intento de sistematización bibliográfica de Juliá Martínez; y, sobre todo, las monografías de Ramos, Lentzen y McKay, han supuesto un paso decisivo en la investigación y conocimiento de este autor. Además de abordar su dramaturgia desde los supuestos más rigurosos de la crítica literaria, contienen un importante acopio de materiales, fijación de textos y autorías y un recorrido completo por la obra del alicantino, bases imprescindibles para cualquier interpretación. Los estudios de Ramos, Lentzen y McKay son los primeros en proporcionar una relación completa y ordenada de las obras escritas por Arniches, sus fechas y lugares de estreno, género y ediciones; aunque adolecen de algunos errores en la atribución o carencias en los datos, su valor para investigaciones posteriores es incuestionable.

El interés despertado por Arniches en estos años parece apagarse en la década siguiente, cuyos gustos teatrales y orientación hacia lo experimental están tan alejados del realismo de vida cotidiana que hay en la obra de este autor.

Tan sólo algunas reediciones y escasísimos artículos se ocupan de ella.

Desde mediados los ochenta, asistimos, de nuevo, a un redescubrimiento de nuestra historia cercana, la del primer tercio de siglo, que, en los últimos años, ha llevado a los escenarios, con sorprendente éxito, a Benavente, Casona, Valle Inclán, Mihura y, también, a Arniches. La investigación teatral se orienta hacia el conocimiento y reconstrucción del entorno que rodeaba la obra, desde los planteamientos de la sociología de la literatura y la estética de la recepción: la infraestructura teatral y comercial, la recepción del público y, en general, toda la peculiar dinámica del mundo del teatro, son el objeto de numerosos estudios que apoyan sus indagaciones en una, cada vez más completa, base de datos.

En este marco, la obra de Arniches es, nuevamente, objeto de atención. Se estudia su arte grotesco (Martínez, en *Ann Arbor*), su relación con el público y su trayectoria: el trabajo de Ríos Carratalá deja clara la inagotable capacidad creadora del alicantino, al mismo tiempo estimulada y mediatizada por su dependencia del público.

A estas alturas, la tópica imagen del modesto sainetero ha sido reemplazada por otra, más ajustada a la realidad, y, en cierto modo, anticipada por sus más penetrantes contemporáneos: la del inimitable dialoguista, lleno de ingenio y gracia, capaz de infundir verdadero calor humano a sus personajes y de plantearse serios interrogantes sobre la realidad española y la naturaleza humana, que dan a muchas de

sus creaciones un verdadero sentido trágico, aunque envuelto en aires de comedia. Responsable de una amplísima y, por ello, desigual obra dramática, ahogó, con cierta frecuencia, sus magníficas intuiciones en la opción por un éxito seguro; pero con su lenguaje, su sentido teatral y su óptica deformadora de la realidad, abrió caminos sin los cuales sería difícil entender la obra de muchos dramaturgos y humoristas posteriores..

Aún existen no obstante, aspectos de su obra que no han sido estudiados, o lo han sido de forma insuficiente: la estructura interna de sus piezas, las funciones y significado de los personajes, la incidencia y papel de la música, la naturaleza de los recursos cómicos (en especial, los no lingüísticos) y los detalles de la puesta en escena, son algunos de ellos.

En la intención de cubrir estas parcelas poco exploradas, esta tesis se propone una interpretación de la obra de Arniches en sus dimensiones literaria, cómica, musical y teatral. A partir de una sistemática descripción de los procedimientos, temas, recursos y sentido de las obras, se pretende definir el modelo o estructura básica sobre la cual Arniches organiza sus obras; los componentes de dicho modelo y los elementos extraliterarios que resuelven su materialización en el escenario. Elementos nucleares que permitirán, después, describir su trayectoria en relación con el contexto en que su obra se desenvuelve y con los movimientos dramáticos de su tiempo. Se trata de un proyecto

que exige, como premisa imprescindible, la descripción completa y cuantificada del material sobre el que se va a trabajar, puesto que sólo puede realizarse a partir de un exhaustivo análisis de las obras.

El texto será, pues, el punto de partida y retorno para el análisis. Los enfoques históricos, psicológicos y sociológicos aportan, qué duda cabe, valiosos elementos de juicio; pero el texto es, en última instancia, la fuente inexcusable donde el autor se revela, la expresión de su pensamiento y el producto legítimo de su actividad creadora. Lo contenido en ellos será la base para las afirmaciones y conclusiones que de este trabajo se deriven.

Ello no significa, sin embargo, una reducción al formalismo, imposible de mantener en una obra como la que nos ocupa. Primero, porque el teatro no es sólo texto, aunque sea texto antes que nada; y, como género que supera los límites de lo literario, necesita tener en cuenta los elementos de la representación y recepción. Aspectos extraliterarios, donde la estética de la recepción aporta interesantes vías de análisis, desde la premisa de que la recepción de una obra condiciona su misma gestación: algo evidente en la dramaturgia arnichesca.

Y, por otra parte, la incidencia de los elementos extratextuales alcanza su cota más alta en el teatro mayoritario, popular y comercial, en el que se inscriben las creaciones de Arniches. es difícil entender algunos de sus procedimientos si no se tiene en cuenta la clase de relación

con el público que hay en el género chico, el sistema de producción teatral, los condicionamientos de la representación y las expectativas cambiantes de los receptores. En consecuencia, será preciso acudir a los enfoques y métodos sociológicos para comprender las obras: porque se trata de un análisis que parte del texto y se extiende al contexto para volver, de nuevo, al texto.

Al abordar la obra de Arniches desde tales supuestos, el primer problema que se plantea es el de su fijación, problema especialmente agudo en la primera época. La peculiar relación del autor con su obra en el periodo del género chico - ausente todo sentido de propiedad individual -, el amplio convencionalismo y la abrumadora dependencia del público, lleva a ocultar las autorías (si la obra fracasa en su estreno), repartir los derechos en las colaboraciones, firmar obras que no se han escrito, o viceversa (por acuerdos entre los autores), y otros avatares de índole diversa que explican, por ejemplo, las divergencias que hay entre los repertorios de obras arnichescas hasta ahora elaborados, y el desconocimiento de la totalidad de su producción.

Para fijar con la mayor precisión el corpus de obras de este autor, he contrastado y comprobado minuciosamente los datos aportados en las monografías existentes, en un proceso que ha desvelado algunos errores y descubierto carencias. pero, sobre todo, la investigación sobre la prensa diaria (carteleras, críticas, gacetillas y secciones teatrales) se ha revelado extraordinariamente fructífera, al proporcionar

nuevos datos sobre las obras ya conocidas y descubrir títulos no conocidos hasta el momento, aunque el acceso a los textos no siempre haya sido posible en estos casos.

Junto a esto, los catálogos de la Fundación Juan March y la Biblioteca Nacional, y los registros de la Sociedad de Autores, han permitido clarificar algunas contradicciones y puntos oscuros en la atribución de las obras; finalmente, la investigación sobre los fondos de manuscritos de la Biblioteca Nacional y el Instituto del Teatro de Barcelona, ha sacado a la luz dos obras desconocidas, cuyos textos se transcriben y adjuntan en los apéndices de esta tesis.

La tarea de fijación de textos no ha terminado, sin embargo. Existen títulos atribuidos cuya existencia no he podido confirmar; textos desconocidos (posiblemente han desaparecido, al ni haber sido publicados), y obras de destino incierto, localizadas en torno a los años de la guerra civil: la desaparición de muchos periódicos y revistas literarias, la dispersión de documentos y la limitación ideológica posterior al 39, son importantes trabas que impiden conocer este destino.

La sentida necesidad de contar con un conjunto de datos técnicos que ampliaran el conocimiento de las obras, ha hecho que la tarea de fijación del corpus no se haya limitado a una relación de títulos y fechas. Se aportan datos sobre el lugar de estreno, compañía y escenógrafo (cuando ha sido posible conocerlo); la recepción crítica, con varias reseñas de los periódicos de mayor difusión, y todas las ediciones conocidas

de cada una de las piezas, además de la habitual y necesaria información sobre el género, autores y compositores, fecha de estreno y, en su caso, reposición.

Una vez fijada la obra, el siguiente paso ha sido el recuento exhaustivo del material dramático primario: títulos (como anticipo del significado de la obra), géneros, tiempos y lugares de acción, ambientes y personajes imaginados por Arniches. Una base sólida y documentada para conocer las líneas maestras que definen el mundo de ficción creado a lo largo de cincuenta y cinco años de incansable actividad: un teatro cómico, popular, cercano en tiempo y espacio al espectador que lo contempla, de orientación realista y vocación mayoritaria.

A partir de este plano general, se han analizado separadamente cada uno de los componentes de las obras: su organización interna, la naturaleza, función y caracteres de los personajes, el pensamiento que subyace a estas creaciones, la teatralidad y puesta en escena, el papel de la música y la comicidad y, por último, la recepción de público y crítica.

La amplitud y diversidad de la obra arnichesca, aconseja parcelarla en segmentos que, al tiempo que hagan posible un análisis completo y ajustado, permitan establecer la trayectoria dramática de su autor.

He optado por una división en cinco etapas, que vienen a coincidir con cada una de las décadas durante las que discurre esta copiosa producción. La primera corresponde al siglo XIX, es decir, comprende las obras estrenadas desde 1888

hasta finales de 1900. Etapa históricamente bien delimitada, coincide con la que Deleito y Piñuela señala para el apogeo del género chico y con la señalada por Romero Tobar para la obra de Arniches. La segunda etapa, hasta fines de 1910, culmina en el momento en que muchos sitúan la liquidación del género chico, entre ellos, Deleito y Piñuela. La tercera y cuarta etapas corresponden a los años diez y veinte, y la quinta y última comprende desde la histórica fecha de 1931 hasta la muerte de Arniches, en 1943. División hecha a partir de un criterio histórico que, como se verá más adelante, resulta eficaz y operativa en Arniches, porque delimita periodos significativos de su obra y clarifica su lugar en el conjunto del teatro español de su tiempo.

El análisis de la obra de Arniches y las conclusiones que de él se derivan, se completan con la aportación de una serie de gráficos y de índices que ayudan a la mejor comprensión de los datos y facilitan la localización de cualquiera de las obras a partir de criterios diversos.

Se pretende con ello contribuir al conocimiento de un autor cuya obra, por razones diversas, aún está por descubrir en su totalidad, a pesar de haberse constituido en inevitable punto de referencia en la historia del teatro español.

CAPITULO 1

PRIMEROS DATOS PARA UN ANALISIS

Desde la diversidad de perspectivas con que se puede abordar la creación de un autor, el presente estudio se propone el conocimiento completo de la de Carlos Arniches a partir de la base, incuestionable, de su obra: lo que sus textos contienen y manifiestan.

Los aspectos históricos, sociológicos, psicológicos o formales, de gran utilidad para comprender su personalidad literaria, no serán sino derivaciones del texto, que a él remiten y de él proceden. Será necesario, pues, un conocimiento exhaustivo de la obra en todas sus facetas y componentes, cuyo primer estadio lo constituyen una serie de datos, de inapreciable valor para abordar una obra de tan vastas dimensiones; un material rigurosamente constatado y cuantificado sobre el que fundamentar con garantía cualquier interpretación.

Será preciso saber quién era Carlos Arniches, pero, sobre todo, quién era en el mundo teatral en que se desenvolvía; qué obras escribió, y con quién; cómo, cuándo y dónde estrenaba; cómo se recibían sus obras y de qué forma estaba integrado en las estructuras comerciales del teatro. Datos imprescindibles para entender por qué, para quién y cómo escribía, lo que explica, sin duda, algunos de sus rasgos literarios más peculiares.

Aún más: el recorrido descriptivo por los datos primarios y, aparentemente, más externos de las obras, proporcionará una

imagen bien definida del universo teatral construido por Arniches. Los géneros que cultiva, el significado de los títulos, los lugares, ambientes y tiempos en que localiza la acción y las personas dramáticas que pueblan sus dramas y comedias son datos que, por sí solos, configuran las líneas maestras de ese inmenso y multiforme mundo de ficción, levantado a lo largo de cincuenta y cinco años por el autor alicantino; y, además de sustentar posteriores interpretaciones dan cumplida cuenta de la evolución que tiene lugar durante tan dilatada vida literaria, y que confirmará el análisis interno de sus creaciones.

ARNICHES EN SU ENTORNO TEATRAL

AUTORIAS. LA ESCRITURA EN COLABORACION

Uno de los rasgos más peculiares de la actividad teatral en el tiempo de Arniches es la escritura en colaboración. El género chico consagra una costumbre que se mantendrá durante muchos años después y que establece entre los autores una suerte de relaciones y complicidades de indudable repercusión en la actividad creadora individual. Los hermanos Quintero son, probablemente, la mejor expresión de este fenómeno que diluye la creación personal en un producto colectivo, y que impone a cada autor un esfuerzo de identificación con el otro, que no siempre genera los mismos resultados.

Y este es el primer dato a reseñar cuando se aborda la obra dramática de Arniches. En claro acuerdo con lo que era un modo de proceder habitual, más de la mitad de su producción se debe a la colaboración con uno o más autores, además de los compositores que aportan la música (que, en no pocas ocasiones, es la verdadera razón del éxito).

Como puede observarse en el cuadro 1, el 63% de su obra está escrita en colaboración. Una importante proporción que

no se puede ignorar si se quiere conocer con exactitud su trayectoria dramática, aunque la intensidad, frecuencia e implicaciones de esta colaboración sean variables. Unas veces, pudo significar para Arniches una limitación o atadura que le impedía desarrollar libremente sus intuiciones; en otras, las cualidades del coautor le aportaron elementos muy positivos para la mejor elaboración de la obra; otras, en fin, la intervención de Arniches fue mínima y obligada, sin otro objeto que prestigiar la obra de algún joven autor.

La coautoría se da, sobre todo, en las dos primeras etapas, hasta 1910. A partir de aquí, disminuye considerablemente y aumenta la proporción de obras escritas en solitario. La elocuencia de las cifras confirma con claridad este proceso: si en la primera etapa las obras escritas en colaboración representan el 87'5% y en la segunda el 81%, en la tercera se reducen al 51'5%, manteniéndose esta evolución descendente en la cuarta y quinta etapas, con un 46 y un 31% respectivamente. Evidente signo de un cambio en su dramaturgia, confirmado por datos que se aportarán posteriormente y, desde luego, por el análisis de las obras contenido en el capítulo 2.

A lo largo de su vida literaria, Arniches colaboró con veintinueve autores distintos (véase cuadro 2), en diverso grado y con resultados muy diferentes. De los veintinueve mencionados, catorce sólo colaboran en una ocasión; se trata de una relación circunstancial y hasta discutible en algunos

casos¹. Así ocurre con Trigueros Candel, Quintana, Aguilar Catena, Emilio Sáez y Martínez Sierra entre otros. Casos, además, muy dispares entre sí, que obedecen a circunstancias muy concretas de cada momento. Félix Quintana, por ejemplo, es un militar con quien Arniches se asocia para escribir una zarzuela de este tema, *La alegría del batallón*². Martínez Sierra, escritor diametralmente distinto de Arniches, se une a él en una época de estrecha relación personal entre ambos, cuando se estrenan en Eslava (teatro que a la sazón dirigía Martínez Sierra) varias obras de Arniches, de resonante éxito. La obra que resultó de esta unión, *La moza de Esquivias*, fue, sin embargo, un completo fracaso. Otro caso es el de Eloy Garay, reputado escenógrafo, que en un momento dado siente el deseo de escribir una zarzuela y recurre para ello al maestro Arniches, siendo *Mari-Eli* el resultado de dicha colaboración.

Hay otro grupo de autores con quienes Arniches colaboró

¹Por ejemplo, la participación de Luis Linares Becerra en *¡Qué hombre tan simpático!*, junto a Arniches, Paso y Estremera: ninguna crítica la menciona, ni consta en los repertorios existentes, incluido el último y documentado de Dougherty y Vilches (Dougherty, D. y Vilches, M.A., *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Fundamentos, Madrid, 1990); sin embargo, su nombre figura en la primera edición de la obra y en Copyright. Exactamente lo mismo ocurre con Emilio G. del Castillo y José Pérez López en la obra *El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno*, incluida en *Teatro Completo* (Aguilar, Madrid, 1948) donde sólo figuran las obras escritas en solitario por Arniches. Sus nombres están también en la primera edición y en el Copyright.

²Las malas lenguas del mundo teatral llegaron a cuestionar la participación real de Arniches en esta y en otras obras, como se desprende de las palabras de Eduardo M. del Portillo:

"Yo he negado siempre que usted se limitase a "firmar"(una especie de derecho de pernada, ¿no?) obras de otros autores, como son, que yo recuerde: *La alegría del batallón*, *La maña de la mañica*, *El tío Quico*, *En Aragón he nacido*... ¿Verdad que usted ha colaborado en ellas? ¿Verdad que eso de la "firmita" es sólo una calumnia? Porque eso es lo que yo digo defendiéndole, mientras la murmuración insiste en acusarle."

Portillo, E.M. del, *Autores "viejos" y "nuevos" frente a frente*, *Heraldo de Madrid*, 28 de Agosto, 1926.

en dos o tres ocasiones: Sinesio Delgado, cuyo relevante papel en la creación de la Sociedad de Autores no se acompaña de un éxito semejante como dramaturgo; López Silva, fecundo conocedor de las clases populares (autor de *La Revoltosa*), con quien Arniches escribió cinco sainetes; Carlos Fernández Shaw, reconocido poeta³, Asensio Mas y José de Lucio (hijo de quien fuera su asiduo colaborador en los primeros años, Celso Lucio), son otros integrantes de este grupo.

Pero, sobre todo hay autores que colaboran asiduamente con Arniches, hasta el punto de determinar épocas y estilos en su producción. Se trata de Gonzalo Cantó, Celso Lucio, Enrique García Álvarez, José Jackson Veyán, Antonio Estremera, Joaquín Abati y Antonio Paso: estos dos últimos acompañan a Arniches durante casi toda su vida teatral.

Arniches inicia su anadadura teatral con Gonzalo Cantó, su primer colaborador. Alicante también, incipiente poeta (ámbito donde desarrolló su primera actividad literaria), Cantó fue, como relata el propio Arniches, quien le indujo a escribir obras dramáticas:

"...le diré que soy autor dramático por casualidad. Nos reuníamos una peña de muchachos en un café, ya desaparecido, cuando una noche se nos presentó Gonzalo Cantó indignado y triste porque un empresario le había rechazado una piececita. "¿Y por eso te enfadas? -le dije-. ¿Tienes más que hacer otra, a ver si tiene más suerte que esta?" "¿Por qué no la hacemos juntos?" -me propuso-. "Aceptado". Y al mes y

³Las obras en que consta la autoría de Fernández Shaw son *La canción del náufrago*, *Los pícaros celos* y *El maldito dinero*, aunque es probable que escribiera otros cantables para obras de Arniches, sin que figure su nombre. Así se desprende de algunas de las cartas que recoge Lozano, P., *Archivo epistolar de Carlos Fernández Shaw* en *Revista de Literatura*, nº 43-44, C.S.I.C., Madrid, 1962, pp. 127-135.

medio leíamos en Eslava Casa editorial, revista en un acto, con música de Taboada. Se aceptó la obra, se estrenó y el éxito fue con nosotros"⁴.

A partir de aquí, escribirán juntos un total de once obras⁵, algunas de las cuales conseguirán importantes éxitos, como la revista *Ortografía*.

Según Adrián Miró, apasionado apologista de Cantó, la aportación de este en dicha colaboración fue decisiva:

"Podemos asegurar que la parte poética, es decir, la que corresponde a los fondos musicales, es de Gonzalo Cantó, ya que Arniches poseía poca facilidad para la versificación. Sin embargo, no vamos a adjudicar a este todos los detalles de ingenio y agudeza. Cantó en su segunda época en las obras escritas sin colaboración, mostró un humor fresco y abundante, que no desmerece en absoluto del teatro escrito entre 1888 y 1893"⁶.

Por el contrario, Vicente Ramos afirma que en esta colaboración, "la parte mayor y decisiva corrió a cargo de Arniches"⁷. Lo cierto es que a partir de la ruptura (cuyas causas no son muy conocidas, aunque se maneja la hipótesis de que fueran razones económicas), Arniches continuó su labor, superando con creces sus obras primeras; en cambio, Cantó, aunque siguió escribiendo teatro y poesía, terminó por desaparecer del panorama literario y, según afirma Deleito y

⁴Masa, P., D. Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña, *Heraldo de Madrid*, 10 de Noviembre, 1927.

⁵Incluida *Las peluconas*, que no figura en ninguna de las bibliografías existentes hasta el momento, y cuyo texto se adjunta en el Apéndice 1.

⁶Miró, A., Gonzalo Cantó. Su vida. Su teatro. Su poesía, Instituto Alcoyano de Cultura, Alcoy, 1957, p. 21.

⁷Ramos, V., Vida y teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 53. Para la colaboración entre Arniches y Cantó, p. 53-62.

Piñuela, arrastró una vejez menesterosa⁸.

Más duradera en esta primera etapa es la colaboración con Celso Lucio, poeta burgalés con quien escribe veintiséis obras hasta 1900, en que una hemiplejía le impide seguir escribiendo y es la causa de su muerte en 1915. La primera de estas obras es *Panorama nacional*, revista de 1889; la sigue un amplio número de enredos, realizados bajo la forma de zarzuela pueblerina, militar, juguete cómico o sainete, a los que Arniches aporta su habilidad constructiva y Lucio la facilidad para el verso y para los chistes⁹.

De esta primera etapa de colaboraciones señala McKay los dos elementos que dejan entrever la superioridad de Arniches: la aparición ocasional de un diálogo espontáneo y chispeante, aunque siempre subordinado a la acción, y el énfasis en los problemas reales de las clases bajas¹⁰. En cambio, sus dificultades para versificar pudieron inducirle a buscar la colaboración de poetas que sí tenían esta cualidad, como Cantó y Lucio, o, más adelante, López Silva y Jackson Veyán.

Una colaboración decisiva fue, sin duda, la de Enrique

⁸Deleito y Piñuela, J., Origen y apogeo del género chico, Revista de Occidente, Madrid, 1949, p. 202.

⁹A título de ejemplo, el crítico de La Correspondencia, afirma de María de los Angeles que está construida "con gran habilidad y conocimiento de la escena, cualidad de que viene dando pruebas irrecusables uno de los autores del libro, Carlos Arniches, así como su compañero Celso Lucio sobresalió siempre en la de preparar y "rematar" el chiste y hacerlo reír por grueso que sea." Firmada por R. Blasco, La Correspondencia, 13 de Mayo, 1900.

¹⁰"The first point to be considered is the occasional emergence of a spontaneous, sparkling dialogue, albeit subordinated to the surface stage action, (...) the second important componet is the emphasis on problems of real people extracted from folk background..." McKay, D., Carlos Arniches, Twayne Publishers, Inc. New York, 1972, p. 52.

García Álvarez, con un número de obras semejante al de Lucio: veinticinco piezas. Sin embargo, la de García Álvarez se prolonga durante un período de tiempo más amplio, desde *El arco iris*, de 1897 (escrita entre Arniches, García Álvarez y Lucio), hasta *El cuarteto Pons*, de 1912. Dieciséis años de fecunda cooperación, considerada por muchos como una etapa decisiva en la trayectoria arnichesca¹¹. McKay y Zurita, entre otros, afirman el cambio sustancial que esta colaboración produjo en la obra de Arniches, que adquirió una mayor complejidad en sus tramas y, desde luego, un nuevo sentido de la comicidad¹². La inagotable capacidad de García Álvarez para la creación de chistes, juegos de palabras, y composiciones absurdas dio como resultado unas obras de comicidad disparatada, continua sucesión de hilarantes efectos y artificioso montaje de situación: un género que Ramos califica de "vodevil asainetado"¹³.

La personalidad de García Álvarez, sobradamente conocida en los ambientes teatrales madrileños, le valió el sobrenombre de "el rey del chiste". Su gracia y capacidad para la chanza le convierten, en la conciencia de sus contemporáneos, en el principal responsable de la comicidad (y también del éxito) en las obras escritas con Arniches; sobre todo, en las abundantes obras de "fresco" estrenadas en la primera década

¹¹Hasta el punto de que Zurita divide la obra de Arniches en tres etapas, cuyos límites están marcados por esta colaboración. Zurita, M., Historia del género chico, Prensa Popular, Madrid, 1925, p. 114.

¹²McKay, o.c., p. 54-55.

¹³Ramos, V., o.c. p. 104.

del siglo. Pero se reconoce, al mismo tiempo, que la colaboración es la única forma posible de escritura para este autor, cuya proverbial pereza y falta de voluntad le hubiera impedido realizar en solitario la obra que escribió con otros. Esta doble cara de su personalidad la recoge José Casado, que primero afirma su indiscutible superioridad cómica:

"Como, por otra parte, casi todas las producciones del genial comediógrafo son bien conocidas y han sido escritas en colaboración, no es lo más correcto atribuirle a él lo que va firmado también por otra persona, aunque en la conciencia de todos esté a quién son debidos los aciertos y los triunfos. Por algo se llama a García Álvarez el rey del chiste, el soberano de la jocosidad, el emperador de la gracia"¹⁴.

Y, más adelante, reproduce una información publicada en El Día, donde se afirma que

"Enrique García Álvarez es el hombre más bueno de la tierra; pero tiene el grandísimo defecto de carecer en absoluto de voluntad, y, por lo tanto, no puede trabajar solo; hasta el extremo de que, si no tuviera colaborador, uno cualquiera, no escribiría ni una línea, aunque se estuviera muriendo de hambre"¹⁵.

Parecen excesivas las palabras de Martínez Olmedilla cuando, al describir los primeros años de Arniches como autor teatral, afirma que

"Carlos Arniches tuvo en Eslava sus primeros éxitos. Casa editorial, Ortografía y muchos más. Quedó como asesor de la Empresa y colaborador forzado de muchos principiantes, a los que dio el apoyo de su experiencia; entre ellos, Celso

¹⁴Casado, J., Las pirámides de sal, Imprenta Artística, Madrid, 1919, p. 131.

¹⁵Ib., p. 59. Así lo confirma el hecho de que sólo un par de entremeses (El ratón y El juglar), de las ciento cuatro obras que llevan su firma, fueron escritos en solitario.

Lucio, Gonzalo Cantó y Enrique García Álvarez, con los cuales, sobre todo con el último, colaboró ampliamente"¹⁶.

Los datos demuestran que Arniches era tan principiante como ellos y que se trataba de una colaboración entre iguales. Lo cierto es que la unión con García Álvarez produjo los mejores resultados en la etapa del género chico, y aportó al ya tambaleante teatro por horas una posible salida, la del vodevil y el disparate, que, de la mano del propio García Álvarez, derivará en el astracán. Aunque los éxitos conseguidos por esta "razón social" fueron arrolladores¹⁷, la ruptura permitió a Arniches desarrollar su instinto teatral y su poderosa capacidad creativa por derroteros muy diferentes, hasta llegar a la plenitud de los grotesco, y a una postura crítica que García Álvarez jamás llegó a adoptar.

También en la primera década del siglo es cuando escribe el mayor número de obras con José Jackson Veyán, poeta de extraordinaria facilidad para versificar, con cierta inclinación a la sensiblería melodramática, pero también a los juegos intrascendentes o atrevidos del galanteo amoroso.

Más relevancia tiene la colaboración con Joaquín Abati, repartida durante toda la vida dramática de Arniches: desde el juguete cómico *El otro mundo*, de 1895, hasta la farsa grotesca *Salud y pesetas*, de 1934. El propio Abati habla de

¹⁶Martínez Olmedilla, A., Los teatros de Madrid, Madrid, 1947, p. 262.

¹⁷Casado proporciona datos sobre el número de representaciones que confirman este éxito. Muchas obras superaron las cien, destacando *Alma de Dios* con más de setecientas, *El perro chico* y *El pobre Valbuena*, con más de trescientas, y *El pollo Tejada* con más de doscientas. Casado, J., o.c., p. 177-180.

esta cooperación, no abundante, pero continua:

"Cuando yo no era nadie, pues no pasaban de seis los actos estrenados, Carlos Arniches, el maestro insigne, mi admiración de siempre, me hizo el honor de colaborar conmigo en un juguete, *El otro mundo*, que alcanzó éxito clamoroso. Fue el segundo espaldarazo y el principio de una colaboración, no muy copiosa, pero que cuenta en su haber doce grandes éxitos y ni un solo fracaso"¹⁸.

La abundante obra de Abati le muestra como un autor con gran conocimiento de los mecanismos teatrales, capaz de crear con acierto complejas situaciones y, según Zurita, "gran asimilador de grandes comedias extranjeras"¹⁹.

De menor cuantía es la colaboración con Alfonso Paso, que, por su facilidad para el chiste y la frase aguda, produce obras plenas de comicidad, a veces de cierta inclinación astracanesca.

Y ya en la última etapa de su producción, Arniches cuenta con la frecuente colaboración de Antonio Estremera: once obras, entre las que se encuentran melodramas, sainetes, enredos vodevilesco, revistas y piezas frívolas en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil.

Para tener una idea más exacta de lo que era esta forma colectiva de escribir, hay que señalar que la colaboración no se daba sólo entre dos autores (aunque era la más frecuente), sino que a veces eran tres o cuatro los creadores de una obra;

¹⁸Abati, J., Los autores pintados por sí mismos, ABC, 18 de Abril, 1929. A las doce mencionadas hay que añadir otras dos obras escritas con posterioridad a este artículo, la última de las cuales, *Salud y pesetas* sí fue un fracaso.

¹⁹Zurita, M., o.c., p. 115.

no era raro que de la tertulia informal de un grupo de amigos surgiera una pieza de teatro chico.

Multitud de anécdotas confirman esta curiosa manera de escribir. Por ejemplo, la obra **Sociedad secreta**, que se atribuye en su primera edición a Eladio Montero, está escrita, en realidad, por cuatro jóvenes dramaturgos con ganas de broma. El texto que figura en la primera página de esta obra aclara la situación:

"Sres. D. Sinesio Delgado, D. Fernando Manzano, D. Celso Lucio y D. Carlos Arniches. Muy señores míos y autores de mis pecados: Reunirse cuatro caballeros de buen humor, almorzar opíparamente y de sobremesa escribir una obreja, ideada entre sorbo y sorbo y sorbo de café, no autoriza para abusar de la buena amistad que tan sinceramente les profeso. Asistí al estreno de **Sociedad secreta**, y al final de la obra, que no desagradó en absoluto al público, oí decir al Sr. Carreras, sin que aún haya vuelto de mi asombro, que la obra era mía. ¿Mía?... En fin, no vuelvan ustedes a hacer esto y dejen que mi nombre "yazga" en la dichosa oscuridad en que con tanto esmero le conservo..."²⁰

De igual modo, relata Martínez Olmedilla la gestación de **La marcha de Cádiz**:

"A veces se reunían varios ingenios para escribir una obra, que en ocasiones lograba éxito resonante. Tal sucedió con **La marcha de Cádiz**, juguete sin grandes pretensiones que fue urdido en pocas sesiones por Arniches, Cantó, Lucio y García Álvarez. Como eran demasiados para figurar todos en cartel, sortearon por parejas y resultaron favorecidos Arniches y García Álvarez"²¹.

Este fenómeno plantea, como es obvio, numerosos problemas

²⁰ Arniches, C., Lucio, C., Delgado, S. y Manzano, F., **Sociedad secreta**, Madrid, 1980, p. 3.

²¹ Martínez Olmedilla, A., o.c., p. 262-63. Sin embargo, en la edición consultada figuran como autores Celso Lucio y García Álvarez; no se menciona la autoría de Arniches en ninguno de los estudios sobre este autor, siendo la de Martínez Olmedilla la única en tal sentido.

de atribución. No es raro que la participación real de un autor en algún aspecto de la obra (ya sea el asunto, los cantables, algún chiste o efecto, o cualquier otro), no se refleje en la edición, ni siquiera en el estreno; o que, al ser obra de un conjunto, sea imposible determinar la aportación personal de cada uno, como censura el crítico de La Epoca a la obra El Gran Capitán:

"Los autores de esta humorada son seis: casi podrían formar entre todos una calbagata. Con ese número no hay gloria ni tampoco responsabilidad para ninguno de ellos. Cada uno de ellos puede decir como Quevedo: "Yo, el menor padre de todos..." Esta clase de obras son producto de una noche de trabajo. Los autores se reúnen, espoleados por una idea del momento, y de la conversación general van brotando las escenas. Uno dice una frase, otro la redondea y completa, este replica, aquel tiene un pensamiento feliz... ¡Ja, ja, ja! Todos se ríen. ¡Venga café! Esa bebida abre ventanas a la imaginación y a la fantasía... ¡Y cigarros! ¡Que no falten los cigarros! El humo es una espiral que atrae la inspiración, como las varillas metálicas atraen al rayo. En pocas horas queda concluido el texto. ¿De quién es? De todos y de ninguno?"²²

Porque, efectivamente, la colaboración no se reduce al texto. Dado el importante lugar que la música ocupa en estas obras, es obligado tener en cuenta la intervención de los compositores; aunque, en principio, esta intervención es de otro orden y no debería afectar al texto, también es cierto que, a veces, la necesidad de integrar texto y música obligaba a modificar o adaptar el primero.

²²La Epoca, 12 de Octubre, 1892. Firmada por P.B. Los autores a quienes atribuye la pieza son Lucio, Arniches, Ayuso y Labra, con música de Valverde (hijo) y Torregrosa. No obstante, en otras críticas solamente se mencionan como autores a Lucio y Ayuso (El Imparcial y Heraldo de Madrid, 12 de Octubre, 1892) junto con Valverde. No se puede confirmar la intervención de Arniches.

La obra de Arniches manifiesta un claro proceso de regresión de la música: desde un comienzo en que el 85% de sus piezas tienen este componente (obligado en casi todas las modalidades del género chico), aumenta el porcentaje en la segunda etapa hasta el 93%; pero en la tercera disminuye hasta un 51'5%, y aún más en la siguiente, con tan sólo el 13'5%. La última etapa, con una relativa abundancia de obras frívolas, hace subir la proporción hasta el 23%, como puede observarse en el cuadro 1.

Hay que hacer constar que estos datos sólo reflejan la presencia o ausencia de música en una pieza; otra cosa es su proporción en el interior de cada obra y su función respecto al texto, tema que se abordará en el capítulo segundo, puesto que requiere un análisis más detenido.

La relación de compositores que pusieron música a las obras de Arniches (lo que también se hacía, a menudo, en colaboración), puede verse en el cuadro 3, que refleja asimismo la frecuencia y distribución de tales colaboraciones. Al igual que con los libretistas, la cooperación se dio en grado diverso, desde la esporádica de una sola obra, caso de quince compositores, hasta la frecuente y habitual, como la de López Torregrosa, Quinito Valverde o José Serrano, pasando por la menos frecuente, aunque significativa, de Chapí, Calleja, Brull, Jerónimo Jiménez o Vicente Lleó, cada uno de ellos en su época y su estilo. Y como último dato, señalaré la intervención como compositores de algunos que, en otras obras, crean el texto, como García Álvarez y Estremera.

CUADRO 1

LA COLABORACION EN TEXTO Y MUSICA

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Obras de Arniches	6	8	16*	20	18	68 36.5%
Obras en colaboración	42	34	17	17	8	118 63.5%
Dos autores	38	29	15	12	8	101
Tres autores	3	4	2	4		13
Cuatro autores	1	1		1		3
Obras con música	41 85%	39 93%	19 51.5%	5 13.5%	6 23%	110 59%
Obras sin música	7	3	14	32	20	76 41%
Un compositor	34	20	13	5	5	77
Dos compositores	6	18	6		1	31
Tres compositores	1	1				2

* La obra *Del Madrid castizo* que contiene doce sainetes rápidos, se ha contabilizado como una sola porque así está editada (Madrid, 1917).

CUADRO 2
RELACION Y DISTRIBUCION DE COAUTORES

	1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
Abati, Joaquín	1	1	7	3	2	14
Aguilar Catena, Juan				1		1
Asensio Mas, Ramón		2	1			3
Cantó, Gonzalo	11					11
Casero, Antonio		1				1
Delgado, Sinesio	1	2				3
Domínguez, Antonio			1			1
Estremera, Antonio				7	4	11
Fdez. Shaw, Carlos		3				3
Garay, Eloy					1	1
García Alvarez, Enrique	1	20	4			25
García Marín, Pedro			1	1		2
Gómez Renovales, Juan			1			1
González del Castillo, Emilio		1	1			2
Jackson Veyán, José		6	1			7
Labra, Manuel	2					2
Linares Becerra, Luis				1		1
López Silva, José	3	2				5
Lucio, Celso	26					26
Lucio, José				2	1	3
Lucio, José (hijo)				1		1
Manzano, Fernando	1					1
Martínez Sierra, Gregorio				1		1
Paso, Antonio		2	1	3	1	7
Pardo, Julio	1					1
Pérez López, José				1		1
Quintana, Félix		1				1
Sáez, Emilio				1		1
Trigueros Candel, Alfredo			1			1

CUADRO 3
RELACION Y DISTRIBUCION DE COMPOSITORES

	1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
Alonso, Francisco				1	1	2
Audran	1					1
Arregui, Vicente			1			1
Barrera, Tomás		1	1			2
Brull, Apolinar	5					5
Calleja, Rafael		3	4			7
Chapí, Ruperto	9	2				11
Chueca, Federico	2					2
Estremera, Antonio			2	1		3
Fdez. Caballero, M.	3	1				4
Foglietti, Luis			2			2
García Alvarez, E.		2	1			3
Gilbert, Jean			1			1
Guerrero, Jacinto				1	2	3
Guridi, Jesús					1	1
Hermoso		1				1
Jiménez, Jerónimo	2	2				4
López Torregrosa, T.	15	12				27
Luna, Pablo			2	1		3
Lleó, Vicente		3	1			4
Millán, Rafael			1			1
Montero, Eladio	1					1
Montesinos		2				2
Montorio Fajó, D.					1	1
Morera, Enric		1				1
Nieto, Manuel	3					3
Penella, Manuel			1			1
Pérez Rosillo, E.					2	2
Quisiant, Manuel		1				1
Roig			1			1
Serrano, José		10	3			13
Taboada, Rafael	1					1
Valverde, Joaquín	6	17	4			27
Vela, Cayo				1		1
Vidal Llimona	1					1
Vives, Amadeo	1	1				2

LA OBRA DEDICADA

La vida teatral de un autor y su proceso hacia el éxito estaban ligados, en relación de dependencia, con múltiples factores que podían favorecer o impedir su feliz desarrollo. Empresarios, actores, compositores, críticos, público y los propios autores, formaban un mundo de no siempre fácil acceso para los principiantes, y donde las amistades, relaciones personales e intereses de todo tipo determinaban en gran medida la singladura teatral de un autor.

El empresario venía a ser el poder omnímodo de quien dependía la suerte de un joven novel²³; los actores, con su capacidad y forma de dar vida a los personajes de ficción, podía decidir el éxito o fracaso de una obra (no hay más que recordar cuántas obras endebles se "salvaron" por la prodigiosa cualidad interpretativa de Loreto Prado); el público, sobre todo el estrenista, y la acción de los

²³Con su habitual gracejo, Abatí relata, años después, el modo en que el empresario Lara decidió su suerte:

"D. Cándido Lara (...) me invitó a almorzar con él, al siguiente día, en casa de Morán. Este hecho, que parece insignificante, tenía -después lo supe- excepcional importancia. D. Cándido no empleaba esta galantería con todos los autores que estrenaban en su teatro, sino tan sólo con algunos de ellos, aquellos que él suponía -y nunca se equivocó- dotados de mejores condiciones para triunfar en el difícil arte de hacer comedias. Era el espaldarazo."

"reventadores", podía dar al traste con el esfuerzo de un autor, como también podía hacerlo la crítica, guiada a veces, por intereses o simpatías personales, o realizadas por personas de escasa formación y conocimientos.

Todo un mundo de influencias, azares y contingencias cuyo juego debe asumir el autor para situarse en el lugar adecuado y propiciar resultados positivos para su trabajo²⁴.

En este contexto, adquieren sentido las dedicatorias de las obras. El autor agradece el apoyo recibido brindando el fruto de su trabajo a quien le ha ayudado; se defiende de las críticas, sale al paso de rumores y maledicencias o testimonia sus afectos personales. Un recurso, en definitiva, para hacer explícita su postura y su lugar en el complejo entramado del mundo de la farándula.

La obra dedicada es frecuente, sobre todo, en la primera parte de la producción arnichesca, donde más de la mitad de las piezas se abren con una dedicatoria. Más adelante, esta

²⁴ Los Quintero recogen todas estas incidencias de la vida teatral en un conjunto de artículos titulado *El Diablo cojuelo*, donde aluden, mediante la crítica irónica y burlesca, a las penalidades que sufre un autor y a todos los defectos que dañan al teatro. Entre otras cosas, elaboran un hipotético reglamento de teatros con artículos como estos:

"Art. 49.- Los empresarios cuidarán no más que de la marcha de su negocio y no pretenderán echar su cuarto a espadas en los ensayos de ninguna obra sobre lo verosímil o lo inverosímil, lo cómico o lo trágico. Porque lo verosímil es que el autor le suelte una fresca, lo inverosímil que ellos den el clavo y lo cómico y trágico a la vez, que siempre dan en la herradura.

.....

Art. 169.- El actor que no tenga figura a propósito para vestir el fraque (en lo cual, desde cierto punto de vista, algo va ganando) no acepte papel alguno de "gentleman" en que se lo tenga que poner, ya que no hay nada tan deplorable y triste como desear parecer un "gentleman" y parecer un camarero.

Quintero, S. y J., *Reglamento teatral*, O.C.,v. VIII, Espasa Calpe, Madrid, 1969 (3ª ed.), p. 9087-88. Igualmente expresivo es el reportaje de Arturo Mori, *El autor teatral a la vista del público*, *Heraldo de Madrid*, 20 de Noviembre, 1927.

proporción se va reduciendo a medida que Arniches consolida su posición y su prestigio; en la última etapa, sólo tres obras están dedicadas, una de ellas a su primer nieto.

Hay que tener presente que la dedicatoria siempre es posterior al estreno de una obra, y figura en la edición que se realiza semanas o meses después; esto explica, muchas veces, su destinatario y texto, como aspectos muy ligados a las circunstancias del estreno y que varían a lo largo de la obra de Arniches.

En las primeras etapas, hay un absoluto predominio de personas relacionadas con el mundo del teatro: empresarios como Ramón Arriaga, que estrenó la primera obra de Arniches en Eslava, y a quien guardó siempre especial gratitud por esta confianza²⁵, Arregui y Aruej, empresarios de Apolo, o Amaré y Carreras, del Eslava; actores como Emilio Cerreras, Rossell, Manolo Rodríguez, Emilio Mesejo o Leocadia Alba, que tanta parte tuvieron en el éxito de las obras; compositores como Chapí o Quinito Valverde y autores como Lucio, López Silva o Sinesio Delgado (con quien colaboró de forma especial en su lucha por la Sociedad de Autores), son los destinatarios de su reconocimiento.

Otras veces, lo que determina la dedicatoria son las relaciones personales -caso de Francisco Moltó, su cuñado, o de los numerosos amigos a quienes recuerda- o el mismo tema de la obra: *Los secuestradores* está dedicada a Gabriel

²⁵ Además de dedicarle junto con Cantó, esta primera obra (*Casa editorial*), le ofreció, poco después, la primera obra que escribió en solitario, *Nuestra señora*.

Fernández Cadórniga, ex Director General de Prisiones; La guardia amarilla al conde Romanones y El cabo primero al general Vicente de la Riva. Muestras de amistad y consideración personal, no exentas de humor, como puede observarse en el texto de algunas de ellas.

Más adelante, son los actores quienes polarizan el agradecimiento de un autor que sabe de su papel decisivo en el éxito de una obra. Con Arniches trabajan los mejores intérpretes del género chico, antes citados; más tarde, serán Loreto Prado, Enrique Chicote, Pepe Moncayo, Irene Alba, Emilio Thuillier (afortunado intérprete de don Gonzalo de Trevélez), Casimiro Ortas, Catalina Bárcena y Valeriano León, quienes darán vida a sus tipos con indudable eficacia. Todos ellos, y hasta la compañía entera del teatro Novedades, reciben su testimonio de gratitud y admiración.

Los rumores, comentarios y críticas que, con frecuencia, enturbian las relaciones humanas en este complejo mundo, también se dejan ver en las dedicatorias. Por ejemplo, Arniches sale al paso de quienes conjeturan sobre desavenencias con Lucio o con los Quintero, dedicándoles sendas obras; se lamenta con amargura o con ironía de la negativa recepción de sus obras²⁶ o agradece el apoyo recibido a críticos como Catarineu, Saint-Aubin (cuya positiva valoración de *La gente* sería difería de la del resto de la

²⁶En *El distinguido sportsman* los autores dirigen un largo exordio al "Excmo. Sr. Conde de Corujo, caballerizo Mayor... que su hermano", en quien representan toda la incomprensión e ignorancia con tono de indudable humor.

crítica) y, desde luego, Ramón Pérez de Ayala. Los elogiosos comentarios de este a ciertas obras de Arniches cambiaron el rumbo de muchas críticas posteriores; así lo reconoce Arniches cuando, al dedicarle una antología de sus sainetes, publicada en 1918, afirma:

"Pongo, lleno de vanidad, el nombre de Ud. en la primera página de este libro porque Ud. es mi mayor éxito"²⁷.

Y ya en los últimos tiempos los testimonios de gratitud dejan paso a los de amistad, afectos personales o amor a la tierra, como el caso de *Es mi hombre*, dedicada a su Alicante natal.

La forma de las dedicatorias es muy variable: desde la más escueta, que sólo contiene el nombre del destinatario, hasta la que encierra prolijas explicaciones sobre los motivos de ese recuerdo; las hay también redactadas en forma de carta, irónicas o humorísticas, y hasta con una sincera e íntima reflexión sobre su manera de obrar. Es conocida, por repetidamente citada en diversos estudios, la dedicada a Valeriano León en *La locura de don Juan*:

"...Yo soy un hombre que tiene una gran fe en el silencio. He recorrido frecuentemente las carreteras de España y algunas veces he encontrado en ellas unos hombres animosos, que con paso ágil, cara resignada, el cayado al hombro y a la espalda el fardel, iban caminando con decisión y presteza.

A estos hombres, unas veces los ladran los perros de las heredades; otras, a la puerta de una venta, bajo la sombra de un emparrado, les invitan unos buenos amigos a un rato de charla y descanso; no pocas, unos sujetos hostiles, desde

²⁷ Arniches, C., *Sainetes*, Calleja, Madrid, 1918.

el borde del camino, les arrojan piedras. Pero estos caminantes animosos siguen siempre, no se detienen jamás. Son los hombres que tienen una cosa que hacer y van a cumplirla. Son los hombres que llegan.

Imitemos este sencillo ejemplo. Seamos como estos animosos caminantes; porque, aunque nuestro camino nos lleve a un sitio humilde, debemos recorrerle"²⁸.

Todo un compendio de su filosofía vital, que tantas veces reflejan sus obras.

En definitiva, las dedicatorias nos hablan del hombre Arniches, de sus problemas, luchas, afectos, gratitudes y amarguras. Son su respuesta ante la recepción de la obra y ante cualquier interferencia en su vida personal, de la índole que sea. Por ello, constituyen un dato de elocuente significado para conocer su posición, influencia y reflexiones en y sobre el mundo en que está inmerso.

El conocimiento de estas dedicatorias, cuya relación por orden cronológico se adjunta en el cuadro 4, proporciona una imagen completa de estos extremos y permite reconstruir el universo de relaciones y afectos de un autor que vive intensamente las glorias y servidumbres de este complejo mundo teatral.

²⁸ Arniches, C., La locura de don Juan, S.A.E., Madrid, 1923, p. 3. Es una reflexión motivada por desagradables incidentes ocurridos a en torno al estreno, que Arniches prefiere olvidar.

CUADRO 4

RELACION COMPLETA DE LAS DEDICATORIAS

Ramón Arriaga (dos obras). Empresario del Eslava. 1888 y 1890
 Joaquín de la Concha y Alcalde. Empresario del Maravillas. 1888
 Joaquín Fontes Contreras. Amigo personal. 1888
 Celso Lucio. Autor cómico. 1889
 Emilio Carreras. Actor. 1889
 Ramón Rossell. Actor. 1890
 Amaré y Carreras. Empresarios del Eslava. 1890
 Ruperto Chapí. Compositor. 1890
 José María Rajal. Amigo personal. 1891
 Gabriel Fdez. Cadórniga. Ex Director General de Prisiones. 1892
 Francisco Moltó y Campo Redondo. Su cuñado. 1892
 Antonio Navarro López. Amigo personal. 1892
 Arregui y Aruej. Empresarios del Apolo. 1893
 Manolo Rodríguez. Actor. 1893
 Emilio Mesejo (dos obras). Actor. 1893 y 1896
 José López Silva. Autor cómico. 1893
 Aureliano Linares Rivas. 1894
 Vicente de la Riva Palacios. General y escritor. 1895
 Vicente Navarro-Reverter y Gomis. Amigo personal. 1897
 Francisco Mendrialdía. Amigo personal. 1897
 Conde de Romanones. Alcalde de Madrid. 1897
 Sinesio Delgado. Autor cómico. 1898
 Ricardo Santomá y Antonio Sotillo. Amigos y paisanos. 1898
 Alvaro de Blas. Amigo personal. 1899
 Sus hijos. 1899
 Leocadia Alba. Actriz. 1900
 Loreto Prado. Actriz. 1901
 José de Laserna. Crítico teatral. 1901

(continuación)

Juan Martínez Abades. Escenógrafo. 1903
 Enrique Chicote. Actor. 1903
 Joaquín Valverde(hijo). Compositor. 1904
 Narciso Amigó. Amigo personal. 1904
 Vicente Carrión. Actor y director artístico. 1904
 Conde del Corujo. (irónico) Personaje imaginario. 1906
 José Moncayo. Actor. 1906
 Alejandro Saint Aubin. Crítico teatral. 1907
 Ricardo Torres "Bombita". Torero. 1907
 Hnos. Alvarez Quintero (dos obras). Autores cómicos. 1909 y 1933
 Desiderio Hidalgo. Amigo personal. 1910
 Irene Alba. Actriz. 1910
 Ricardo Catarineu. Crítico teatral. 1913
 José María Vivancos. Amigo personal. 1913
 José Antonio Illán. Amigo personal. 1914
 José María Carretero. Periodista. 1915
 Emilio Thuillier. Actor. 1916
 Pepe Caña. Amigo personal. 1918
 Compañía del teatro Novedades. 1918
 Ramón Pérez de Ayala. Escritor. 1918
 Casimiro Ortas. Actor. 1919
 Alfonso XIII. 1920
 Catalina Bárcena. Actriz. 1920
 Alicante. 1921
 Valeriano León. Actor. 1923
 Azorín. Escritor. 1924
 Familia Payá. Amigos personales. 1924
 Marqués de Fontalba. Empresario del Fontalba. 1925
 Tirso Escudero. Empresario del Fontalba. 1925
 Arturo Serrano. Empresario del Infanta Isabel. 1926
 Marqués de Foronda. Amigo personal exiliado. 1937
 Eduardito Ugarte Arniches. Su primer nieto. 1941

DONDE Y CUANDO ESTRENA ARNICHES

La activa y multiforme vida teatral del tiempo de Arniches se manifiesta, por ejemplo, en el número de teatros, autores, estrenos y beneficios económicos que produce. A pesar de los naturales cambios en un período de más de cincuenta años, entre 1888 y 1936 la actividad teatral es siempre intensa, y constituye uno de los aspectos más significativos para conocer la dinámica social de este período de nuestra historia²⁹.

Uno de los primeros rasgos que definen esta intensa vida teatral es la existencia de dos clases de teatros: los que se dedican a las obras clásicas, drama o alta comedia (lo que, unas veces, se llama "teatro grande", otras "teatro de verso" o "teatro serio"...) y los teatros populares, que acogen las producciones de orientación mayoritaria: género chico, espectáculos y variedades, comedias, farsas cómicas, etc.

Esta especialización de los teatros, originada en los comienzos del género chico, con su oferta de piezas por horas, se mantiene durante toda la vida productiva de nuestro autor, y constituye un dato de gran relevancia para el conocimiento de su obra; porque Arniches estrena siempre en el segundo

²⁹Cada vez son más, aunque todavía escasos, los estudios sobre este tema. Destacaré, el de Dougherty y Vilches, ya citado, enmarcado en un ambicioso proyecto sobre el teatro español entre 1900 y 1936.

grupo. Ya desde sus comienzos, opta por un teatro de perfiles tan definidos como lo es el cómico y popular, ya sea en forma de sainetes, zarzuelas, juguetes cómicos, comedias o farsas; y esta adscripción conlleva, naturalmente, unos condicionamientos de orden comercial, social, literario, estético y hasta personal, en razón de los cuales se explica su dramaturgia. Cada teatro tiene su público (con unas expectativas concretas ante la obra), su línea dramática y sus condiciones de representación, lo que explica, en gran medida, las características de las obras arnichescas.

Por las amplias dimensiones temporales del período que aquí se aborda es obvio que las circunstancias que marcan la vida teatral se modifican y, a veces, considerablemente: hay teatros que desaparecen o cambian de empresarios, otros que nacen, otros que varían su línea dramática (un claro ejemplo de ello es el Eslava), cambios de gusto y expectativas en el público, etc. En consecuencia, la correcta valoración de los datos sobre lugares de estreno necesita de un conocimiento de, al menos, algunos de los aspectos que definen, en cada período, esta vida teatral. Un complejo y extenso tema que no es posible abordar aquí en su totalidad; me limitaré a una síntesis de los rasgos más relevantes, indispensables para interpretar los datos que la obra de Arniches proporciona³⁰.

³⁰ Entre los estudios que se ocupan de la vida e historia de los teatros madrileños pueden consultarse, además del ya citado de Dougherty y Vilches, los siguientes: Martínez Olmedilla, A., Los teatros de Madrid, Madrid, 1947 y ¡Arriba el telón!, Aguilar, Madrid, 1961; Ruiz Albéniz, V. Chispero, Teatro Apolo, Prensa Castellana, Madrid, 1953; Deleito y Piñuela, J., Origen y apogeo del género chico, cit.; Castrovido, R., En torno a los teatros o recuerdos de un madrileño, *La Voz*, 27 de Octubre, 1921, p. 3; y el documentado estudio de Fuente Ballesteros, R., Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936), Aceña, Valladolid, 1987

Desde el pionero y ampliamente documentado estudio de Deleito y Piñuela, son conocidas las circunstancias en que nace lo que será todo un fenómeno social en los últimos años del XIX español, el teatro por horas. Iniciado en el pequeño teatro El Recreo, de la calle de la Flor, pronto se asentará en el más amplio teatro Variedades, donde se consolidará entre los anatemas de puristas y de los "críticos más sesudos, como Revilla, Cañete y García Cadenas"³¹. Más tarde, teatros como el de la Alhambra y la Comedia comienzan a cultivarlo ocasionalmente, y se construyen otros coliseos con el fin de explotar el nuevo género, entre los que se cuentan el Martín y el Eslava.

Cuando Arniches estrena su primera obra, en febrero de 1888, acaba de desaparecer el teatro Variedades, destruido por un incendio en enero de este mismo año. El Martín, dedicado al teatro por horas desde su creación en 1874, llevaba ahora una vida lánguida y desigual (quizá por su alejamiento del centro de Madrid) y sólo parecía revivir en torno a la Pascua navideña, con sus "Nacimientos", "Degollaciones" y obras de Inocentes. Eslava, francamente dedicado al género chico, acogía todas sus variantes: revistas, sainetes líricos, juguetes cómicos, zarzuelillas y hasta adaptaciones de operetas francesas, con lo que obtenía, a veces, clamorosos éxitos. En cambio, el teatro de la Alhambra se caracterizaba por su indefinición: alternaba los géneros más dispares, desde

³¹Deleito y Piñuela, o.c., p. 5.

el espectáculo exótico a la alta comedia, el drama, la opereta francesa y el género chico. Este se instalará en el teatro de la Zarzuela desde finales de 1888, aunque en etapas intermitentes: no se consolidará hasta 1895, cuando la Zarzuela emprenderá con decisión la competencia al teatro Apolo, para disputarle su hegemonía en este género y, como dice Deleito y Piñuela, "sus grandes ingresos en taquilla"³².

El Apolo, que había iniciado su andadura en los años 70 con comedia, drama y zarzuela grande, empezó a incluir piecitas breves y ligeras como intermedio entre dos actuaciones dramáticas, siempre con obras de poco relieve; pero a partir de 1880, bajo la dirección de Felipe Ducazcal, se encamina resueltamente por la senda del género chico, hasta convertirse en su "catedral" e indiscutible sede, con Arregui y Aruej como empresarios. Cuando Arniches estrena su primera obra, ya se habían contemplado en Apolo éxitos memorables del nuevo género, como *La Gran Vía* y *Cádiz*, en la temporada 86-87. Según Chispero,

"la triunfal última temporada de Apolo, animó a distintas Empresas de Madrid a seguir su ejemplo, dedicando -al inaugurarse la de 1887-88- sus teatros al "género chico" y explotando el espectáculo "por secciones"³³.

Así ocurrió (cita el mismo Chispero) en el Variedades, Eslava, Novedades, Martín y, desde luego, en Apolo.

En el otro extremo, el teatro Real ofrecía sus temporadas

³²Ib., p. 345.

³³Ruiz Albéniz, V. Chispero, o.c., p. 157.

de ópera, y los de la Princesa y la Comedia se dedicaban a los dramas de Echegaray, Feliú y Codina, Dicenta (que, precisamente, en febrero de 1888 estrenaba en la Princesa su primera obra, *El suicidio de Werther*), Marquina y otros. El teatro Español se encontraba en obras en este momento, tras haber sido declarado en estado ruinoso.

En este panorama, un estreno en Eslava significaba entrar en el ámbito de un teatro ligero y breve, aderezado por la música y la risa, capaz de movilizar a una gran proporción de público y también de actores y gentes de teatro, que empezaban a darse cuenta de las enormes posibilidades de este género.

Los teatros donde estrena Arniches en las primeras etapas, consignados en el cuadro 5, pertenecen todos, como puede verse, al grupo, cada vez más numeroso, de teatros populares. A los ya mencionados, Eslava, Apolo, Martín y Novedades, se añaden ahora el Maravillas, Romea (antes café la Infantil), la Zarzuela, Lara y Cómicó (antes, Capellanes), además de los teatros veraniegos del Príncipe Alfonso, Felipe, Eldorado, Bretón, Recoletos y Tívoli.

Todos ellos son teatros para un público de todas las clases sociales³⁴, en busca de una forma divertida y alegre de cerrar el día; un público, en su mayoría, de pocas exigencias literarias o artísticas, que participa activamente

³⁴Es significativo, por ejemplo, el rango aristocrático que pretendió darle al teatro de la Princesa su creador, el marqués de Monasterio, para distinguirlo de estos teatros plebeyos. Lo construye en un lugar apartado de Madrid y reduce considerablemente el número de localidades baratas, para evitar al público vocinglero "que alborota mucho y paga poco", como relata Martínez Olmedilla en Los teatros de Madrid, cit. p. 240..

en la representación con sus risas, gritos de entusiasmos o inmisericordes pateos³⁵. Variopinto, de escasa formación y, por ello, muchas veces censurado por los críticos, que creían necesaria una auténtica labor educativa. Pero no hay que olvidar que el teatro era para estas clases populares una forma de ocio y diversión, como lo eran el circo, los bailes y los toros; de ahí su masiva difusión, hasta que otros espectáculos, como el cine o los deportes, lleguen a arrebatarse esta condición y le desplacen en las preferencias del público. Será entonces cuando el teatro empiece a nutrirse de un público burgués y mesocrático, de gustos diferentes, que determinará el auge de la comedia de costumbres, donde imagina verse representado.

Bajo el común denominador del teatro por horas, cada coliseo se inclina por una modalidad, en un proceso de especialización que se mantendrá incluso cuando el género chico haya desaparecido. Lara es, por ejemplo, el teatro del juguete cómico sin música; Apolo, sin duda, el reino del

³⁵"Orientado", con frecuencia, en sus reacciones por los trucos de las claques o los reventadores. Martínez Olmedilla recuerda, por ejemplo, la figura de Gonzalo Maestre, jefe de la claques que actuaba en la mayoría de los teatros de Madrid, y relata algunos de los trucos para que el público aplaudiera o reclamara al autor; también menciona la acción de los reventadores, que utilizaban los mismos trucos para que el público pateara o silbara. Martínez Olmedilla, *ib.*, p. 280-82.

El público de Apolo era especialmente apasionado, legándose a casos de agresiones físicas y verdaderas peleas. Un testimonio directo de alguien ajeno al mundo profesional del teatro, pero que, como tantos otros madrileños de a pie, vivió su época intensamente, es el de Carmen Gippini, que relata a así los estrenos de Apolo:

"Entonces los estrenos eran muy apasionantes; había por un lado la claques, que creo que existirá también ahora, y por otro los reventadores, también pagados pero por otros teatros. En el caso de Apolo se decía que por el teatro de la Zarzuela que era su rival (...) En los estrenos se desataban las pasiones; unos aplaudían y gritaban frenéticos "bravos" y otros silbaban y pegaban en el suelo con los bastones, al mismo tiempo que gritaban: "fuera la claques". Los que aplaudían, gritaban aún más fuerte: "abajo los reventadores"..."

Gippini Gurumeta, C., Memorias de una madre de familia, Bilbao, 1982, p. 35.

sainete y la zarzuela, aunque se cultivan también otras modalidades cómicas. El melodrama tendrá su sede preferente en Novedades, y los espectáculos más atrevidos o "sicalípticos" se van a dar, en estos primeros tiempos, en Eslava, donde, más tarde, encontrará su primer y triunfal acomodo la opereta vienesa. La zarzuela se representará también en el teatro que lleva su nombre.

De todos modos, no se trata de una especialización rígida. La gran variedad de géneros existente se refleja en unas carteleras muy variadas; los empresarios teatrales, por más preferencia que tengan por una u otra modalidad, buscan el éxito de taquilla y la afluencia masiva de espectadores; y las compañías deben adaptarse a los géneros que en cada momento estén en boga.

La última década del XIX y primera del XX constituyen la época dorada del Apolo, donde se estrenan cientos de obras y se da cita todo Madrid. Y es también la época dorada de Arniches, que estrena aquí la gran mayoría de sus obras y se convierte en el autor más cotizado. El elevado número de estrenos que refleja el cuadro 5 (ya sean sainetes, zarzuelas o piezas de "fresco") es elocuente por sí solo para establecer la diferencia con otros teatros y para perfilar los caracteres de su obra y su público.

LA estrecha vinculación que, a partir de El tío de Alcalá, en 1901, se establece entre Arniches y la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, determinará el lugar de estreno y representación de bastantes obras, según el teatro

donde estuviera asentada esta compañía: primero, el Romea (que se dedicará después a las variedades), y después el Cómico, el teatro Moderno (antes, la Alhambra) y el Gran Teatro (antes, teatro Lírico, inaugurado en 1902), donde recalaron cuando fueron despojados circunstancialmente del teatro Cómico, que fue su sede habitual. Por ello, la aparente dispersión que se observa en la segunda etapa, en realidad no es tal, puesto que se debe al peregrinaje de una sólida compañía que lleva el éxito allá donde vaya. Las veintidós obras estrenadas en Apolo y las once de la compañía Loreto-Chicote aglutinan la casi totalidad de la producción arnichesca en este segundo período.

Esta colaboración se mantiene en la siguiente etapa, en la que estrena seis obras en el Cómico. Pero la diversidad de orientaciones que caracteriza a este período, en tránsito hacia su época de plenitud, le lleva a estrenar en variados coliseos: la Comedia (dirigido a la sazón por el gran empresario Tirso Escudero), Reina Victoria ("reina" de la opereta, bajo la dirección de José Juan Cadenas), los consabidos Apolo y Cómico, Lara (donde estrena *La señorita de Trevélez* y nuevamente *Eslava*, donde inicia una fecunda colaboración con la compañía de Martínez Sierra, que tiene a Catalina Bárcena como primera actriz. Bajo la dirección de Martínez Sierra, este teatro toma un rumbo distinto por completo al anterior, y representa uno de los más notables intentos de renovación del teatro español.

Con la definitiva liquidación del género chico, el teatro

Apolo languidece. Diversos empresarios, entre ellos Enrique Chicote, tratan de revitalizarlo y mantener en él el género que le había dado sus mayores glorias; Arniches estrena el sainete largo *D. Quintín el amargao o quien siembra vientos...*, que obtiene un gran éxito. Pero las distintas costumbres teatrales, el cambio de gustos y naturaleza del público, y el relevo generacional de autores, intérpretes y compositores, son algunos de los factores que impiden la vuelta atrás. En Apolo se estrenan nuevas zarzuelas, sainetes en dos y tres actos (tan distintos de los breves apuntes de tiempos anteriores), revistas de espectáculo y hasta óperas, cuando la compañía del teatro Real se ve desalojada de él por su estado ruinoso. La persistente celebración, año tras año, de la Fiesta del Sainete, llega a convertirla en una clara evidencia de anacronismo. Apolo ha perdido su hegemonía en las preferencias del público y a finales de la temporada 1928-29 cierra definitivamente sus puertas.

Por contra, en los años veinte aparecen otros teatros con nuevos planteamientos y propósitos: el del rey Alfonso, en 1921, el Alkázar, en 1925, el Fontalba, el Infanta Beatriz (inaugurado en 1925 por la compañía de Ernesto Vilches) y, sobre todo, los pequeños "teatros de arte", como el del Ateneo de Madrid, o los teatros familiares de orientación más innovadora como el Mirlo Blanco, en casa de los Baroja, o el "Club Anfistora", de Pura Ucelay. El predominio de la comedia burguesa en los gustos del público asegura el éxito de los primeros mencionados, así como de la Comedia, Infanta Isabel

y Lara.

La anterior división entre teatro grande y chico, adopta ahora una forma distinta pero, en el fondo, similar, entre quienes promueven una renovación de las estructuras teatrales, en línea con los movimientos dramáticos europeos, y quienes siguen aferrados a la fórmula de éxito del astracán o la comedia de costumbres. El Eslava, los teatros de arte y los familiares se orientan en el primer sentido; y es de destacar también el papel que juega en el Español la gran actriz Margarita Xirgu, bajo cuya dirección vive este teatro un período especialmente fructífero, tras agotarse la época dorada de la compañía Guerrero-Mendoza.

En conjunto, los años veinte se distinguen por una intensísima actividad teatral, con un elevado número de teatros funcionando simultáneamente, cientos de obras estrenadas y miles de representaciones por temporada. Como ejemplo, describen Dougherty y Vilches la oferta para un espectador que quisiera ir al teatro en Enero de 1921:

"...una ópera en el teatro Real, la última tragedia de J. López Pinillos (*La tierra*) en el español, una obra en alemán de la "Cía. Otto Friedrich Schoepf" en el Princesa, la traducción del *Pygmalión*, de G. Bernard Shaw en el Eslava, una zarzuela de P. Muñoz Seca (*La hora del reparto*) en el Apolo, una revista de gran éxito de J.J. Cadenas (*El príncipe Carnaval*) en el Reina Victoria, una comedia clásica (*El alcalde de Zalamea*) en el teatro cómico, el famoso drama social de Joaquín Dicenta (*Juan José*) en el Olimpia, un vodevil adaptado del francés (*Las superhembras*) en el Infanta Isabel, etc."³⁶

³⁶Dougherty y Vilches, o.c., p. 15.

Y eso sin contar con los locales destinados a revistas y variedades, como el teatro Martín, el Pavón o el Fuencarral, entre otros.

Arniches, en este tiempo, es uno de los autores asiduos del Infanta Isabel (llamado María Isabel durante la época republicana), especializado en comedias de ambiente refinado, bien interpretadas y destinadas a un acomodaticio público burgués; estrena habitualmente en la Comedia -primero con el clamoroso éxito de *Es mi hombre* y después con otras señaladas farsas grotescas- y en Eslava, aquí con comedias, farsas y piezas asainetadas hechas a la medida de Catalina Bárcena³⁷; también es asiduo de Lara, cuya compañía, encabezada por Concha Catalá, sabe dar vida, con gran eficacia a sus farsas cómicas.

La estrecha vinculación con los actores Valeriano León y Aurora Redondo desde *Es mi hombre* tiene, en su última etapa, efectos semejantes a los que, años atrás, he mencionado para la compañía Loreto-Chicote: los estrenos tienen lugar en los teatros donde la compañía León-Redondo actúa en cada momento. Primero en la Comedia, antes de formar compañía propia, y luego en el teatro del Centro (que después se llamará Calderón), en Apolo (en 1828, con un memorable fracaso), Cervantes y Eslava, tras la marcha de Martínez Sierra y Catalina Bárcena; en el Cómico de Buenos Aires durante los años de la guerra y, por último, en el teatro Barcelona, de

³⁷No hay más que recordar la celebradísima *La chica del gato*, en abril de 1921.

la ciudad condal, y en el Alkázar, de Madrid, ya en 1943, con el estreno póstumo de D. Verdades.

El propio Arniches tiene clara conciencia de lo que significa estrenar en uno u otro teatro, y así lo manifiesta en unas declaraciones de 1934, cuando afirma tener un proyecto para el Español (dirigido entonces por la Xirgu) que, según parece, no llegó a realizarse:

"Yo no he estrenado nunca en el teatro Español y es natural que este acontecimiento me preocupe mucho. Yo quiero estrenar allí con una obra que sea digna del teatro y de los intérpretes, personas a quienes yo quiero mucho. Por eso, antes de dedicarme de lleno a *Los hombres que lloran* he querido atender los compromisos anteriormente adquiridos..."³⁸

En virtud de la mencionada especialización de los teatros, se podría plantear la correlación entre los géneros y los teatros donde se estrenan, hipótesis que también he abordado para el teatro arnichesco. Pero la flexibilidad o indefinición de muchos coliseos impide una relación directa de ambos factores, como puede observarse en el cuadro 6. Del cotejo de géneros y teatros sólo se desprende que las zarzuelas las estrena, con preferencia, en Apolo y la Zarzuela; los sainetes, en Apolo, aunque también en otros teatros; los juguetes cómicos en Lara, Eslava y la Comedia. El resto de los géneros está ampliamente repartido y no se puede obtener ninguna conclusión relevante.

³⁸ La Voz, 12 de Abril, 1934.

CUADRO 5
TEATROS DE ESTRENO

	1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
La Alhambra/Moderno	2	3				5
Alkazar				1	1	2
Apolo	16	23	14	2		54
Barcelona (Barcelona)				1	1	2
Barbón(Vigo)					1	1
Centro				1		1
Cervantes					1	1
Coliseum					1	1
La Comedia	1	2	4	7	1	15
Cómico		5	6		1	12
Cómico (Buenos Aires)					4	4
Eldorado	1	2				3
Eslava	11	1	4	10	2	28
Fontalba				3	2	5
Gayarre(Pamplona)					1	1
Gran Teatro		2	1			3
Ideal					1	1
Infanta Isabel/ María Isabel				4	3	7
Lara	6		1	1	2	10
Maravillas	2					2
Martín	1 (*)				2	3
Novedades				2		2
Parish	1					1
Pavón				1		1
Price		1				1
Princesa				1		1
Rey Alfonso				2		2
Reina Victoria			1		1	2
Reina Victoria Eugenia(S. Sebastián)			1			1
Romea	1	1				2
Tívoli	1					1
La Zarzuela	5	2		1		8

(*) Los cuadrilleros, aunque no llegó a estrenarse, estaba ensayada y repetidamente anunciada en la prensa.

CUADRO 6

ESTRENOS POR GENEROS Y TEATROS

	Comedia	Drama/melodr	Farsa	Juguete	Revista	Sainete	Trag.grot.	Tragicomedia	Zarzuela
Alhambra/Moderno				1	1	1			2
Alkazar				1				1	
Apolo	1			11	1	17			26
Barcelona			1					1	
Barbón	1								
Centro						1			
Cervantes			1						
Coliseum						1			
Comedia	4		2	4		1	3	1	
Cómico	2	1	2	4		1			1
Cómico (B. Aires)	2					1		1	
Eldorado				2	1				
Eslava	8	2	1	6	3	5			2
Fontalba	2					1		1	1
Gayarre			1						
Gran Teatro				1	1	1			
Ideal						1			
Infanta Isabel	1		1	1			3	1	
Lara			3	5		2			
Maravillas					1				1
Martín					2				
Novedades						2			
Parish		1							
Pavón						1			
Price		1							
Princesa						1			
Rey Alfonso	2								
Reina Victoria				1					
Reina V.Eugenia	1								
Romea	11								
Tívoli	1								
Zarzuela	116								

Las fechas en que estrena Arniches confirman de nuevo su plena integración en un sistema teatral de reglas bien establecidas, así como su lugar de privilegio y reconocida capacidad para salvar temporadas a una empresa.

La temporada teatral se extendía, habitualmente, desde primeros de octubre hasta finales de mayo o junio, momento en que las compañías iniciaban sus giras por provincias y lugares de veraneo. No obstante, en el apogeo del género, algunos teatros, y en especial el Apolo, prolongaban la temporada si los éxitos le favorecían³⁹.

A partir de una iniciativa del popular y emprendedor Felipe Ducazcal, proliferaron los llamados teatros veraniegos, el primero de los cuales fue, precisamente, el Felipe, donde se estrenó uno de los más resonantes éxitos del género chico: *La Gran Vía*. Estos teatros, nacidos a la sombra de algunos grandes éxitos, estaban situados en el Retiro y otros lugares frescos de Madrid. Su propósito era proporcionar a los madrileños que tenían que pasar en la Villa los calurosos meses del estío, un lugar agradable donde disfrutar del teatro en unas condiciones que no podían ofrecer los teatros de invierno. Sus programaciones ligeras y refrescantes, contribuían a mantener en verano el ambiente de diversión y disfrute. Como resultado, en Madrid había teatro todo el año de forma ininterrumpida: los estrenos de Arniches, como se puede comprobar en el cuadro 7, se producen durante los doce meses del año.

Pero, dentro de la temporada teatral, había fechas

³⁹ Atestigua esta prolongación Chispero, cuando afirma del teatro Apolo que "nunca nadie lo conoció cerrado, salvo el levísimo obligado descanso de dos o tres semanas, en plena canícula". Ruiz Albéniz, V. Chispero, *¡Aquel Madrid! (1900-1914)*, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1944, p. 196.

especialmente significativas, en torno a las cuales se producían numerosos estrenos: la Pascua navideña, el día de Inocentes⁴⁰, el Sábado de Gloria y, aunque en menor medida, el día de San Isidro, día en que Madrid recibía a numerosos visitantes de los pueblos cercanos que venían a festejar al santo. Las fechas de estreno de Carlos Arniches responden, como puede observarse, a este sistema de producción.

El mayor número de estrenos se produce en el mes de diciembre, y, más en concreto, en torno a las fechas navideñas: son numerosas las obras que se estrenan los días 22, 23 y 24 de diciembre, y que proporcionan, como dicen los críticos, el pavo y el turrón a la empresa favorecida.

Abril es el segundo mes en número de estrenos, no sólo en Arniches, sino en general, porque en este mes se producen los estrenos de primavera, en torno al Sábado de Gloria. Le sigue noviembre, un mes aparentemente poco propicio para estrenar (no es comienzo de temporada, ni contiene ninguna de las fechas significativas) y, sin embargo, muy habitual en Arniches; quizá porque era el recurso de muchos empresarios para revitalizar una temporada que había empezado floja o que se iniciaba con reposiciones; o, quizá, porque proporcionaba el tiempo necesario para ensayar y preparar una obra terminada de escribir durante el verano, una vez conocidas las compañías de cada teatro en la nueva temporada.

Durante muchos años, fue costumbre invariable de Arniches

⁴⁰Floridor hace unas reflexiones sobre las funciones de Inocentes y los cambios que han sufrido a lo largo de los años en La vida teatral, Blanco y Negro, 10 de enero, 1915.

estrenar en Apolo un sainete madrileño en torno a la fiesta de San Isidro. Se puede observar esta obligada concurrencia, de manera ininterrumpida, desde *El amigo Melquiades*, en 1914: *El chico de las Peñuelas*, en 1915, *Serafín el pinturero*, en 1916, *El agua del Manzanares*, en 1918, *La flor del barrio*, en 1919, *El conde de Lavapiés*, en 1920... Así lo reconoce, por ejemplo, Chispero, que refiriéndose a *El chico de las Peñuelas* recuerda

"la noche del 12 de mayo, noche de "repicar gordo" porque en ella el incommensurable don Carlos Arniches dio su obra, que, como todos los años, se esperaba constituyera un gran éxito"⁴¹.

Los estrenos de mayo y junio, en las primeras etapas, adquieren un significado que el mismo Chispero explica con toda claridad:

[Se estrenó] "...la consabida obra de Arniches que, como en todas las temporadas, presentaba al final de ellas, como acreditando su "fe de vida" y su derecho a cerrar y abrir las temporadas, vinculado en el relevante sainetero casi desde su aparición en Apolo con sus primer gran éxito *La leyenda del monje*"⁴².

A los datos contenidos en el cuadro 7, hay que añadir otros que aclararán más la presencia de Arniches en el mundo teatral de su tiempo.

Por ejemplo, en su etapa de mayor éxito en Apolo, llega a estrenar dos, tres y hasta cuatro piezas en un mismo mes, en uno o varios teatros: estrenos simultáneos, o muy cercanos en el tiempo. El 24 de diciembre de 1896 estrena *Los bandidos*

⁴¹Ruiz Albéniz, V. Chispero, *Teatro Apolo*, cit. p. 463.

⁴²Ib. p. 380.

en Apolo, y en la Zarzuela, *La banda de trompetas*. Pero, más adelante, sucede lo mismo: el 23 de diciembre de 1925, estrena en Eslava *La cruz de Pepita*, en Novedades, *El señor Pepe el templao* y en Fontalba, al día siguiente, *¡Qué encanto de mujer!*; y el 11 de abril de 1936, estrena en Martín la revista *Bésame, que te conviene* y en Fontalba la zarzuela *Mari-Eli*. Más frecuentes aún son los estrenos separados por dos o tres días, de los que se podrían citar abundantes ejemplos.

Por otra parte, desde 1888, todos los años estrenó varias obras, ininterrumpidamente hasta 1932. A partir de aquí y hasta su muerte, sólo faltan estrenos en 1939 y 1940, años en que a las difíciles circunstancias del país, hay que añadir las también difíciles circunstancias personales.

Estos datos dan idea clara de la constante presencia de Arniches en los escenarios madrileños durante un amplio período de nuestra historia, con estrenos siempre esperados y deseados, tanto por el público como por los empresarios. Así dice Enrique Chicote:

"Era de los pocos autores que "daba dinero", como se dice en el lenguaje de entre bastidores. (...) Llenaba los teatros cientos de noches, pues la obra de don Carlos era un cheque a la vista"⁴³.

Y en 1915, sigue diciendo lo mismo el crítico de ABC:

"Un estreno de Arniches es para una empresa como una letra la vista; que tal garantía de acierto y de largo éxito supone cuanto lleva la firma del popular autor"⁴⁴.

⁴³Chicote, E., Cuando Fernando VII gastaba paletó, Ed. Reus, Madrid, 1952, p. 100. Se refiere a los años del género chico.

⁴⁴ABC, 21 de noviembre, 1915.

Lugar de privilegio que mantiene durante el resto de su producción y que, además de los cuantiosos beneficios que le proporciona, le convierte en inevitable referencia para el conocimiento de este período de nuestro teatro

CUADRO 7

FECHAS DE ESTRENO

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
ENERO	2	1	1	2	2	8
FEBRERO	5	2	2	2		11
MARZO	3	5	2	2	2	14
ABRIL	4	7	5	5	5	29
MAYO	4	6	6	1	2	19
JUNIO	2	4	1	2		9
JULIO	3	4		1	1	9
AGOSTO	1					1
SEPTIEMBRE		1	2	1		4
OCTUBRE	4	2	1	3	1	11
NOVIEMBRE	10	3	4	5	3	25
DICIEMBRE	9	7	8	13	5	44

LOS PERFILES DEL MUNDO TEATRAL ARNICHESCO: UNA VISION DE CONJUNTO

No hay duda de que los datos hasta el momento reseñados aportan algunas claves para conocer y entender los resortes de la creación literaria arnichesca y las características de sus obras.

Ahora, en un segundo paso de aproximación a esta producción dramática, y ya en relación directa con las obras, otros datos proporcionarán la imagen global del mundo de ficción creado por Arniches. Aspectos tales como los géneros que cultiva (con sus implicaciones temáticas, de personajes, lenguaje y construcción), la proyección de la obra en su título, los tiempos y lugares en que sitúa la acción, los ambientes que construye, y la condición y naturaleza de sus figuras dramáticas, determinan los perfiles de este universo creado durante toda una vida por el escritor alicantino. Mundo de ficción levantado sobre una base de profundo realismo, marcado por el sesgo cómico y sentimental, nutrido por la peripecia vital de unas clases populares semiidealizadas y una burguesía autocomplaciente; un mundo irreal y deformado, pero de tan íntima imbricación en la coyuntura de su presente, que constituye un testimonio inapreciable para reconstruir la

historia de la vida cotidiana de este siglo.

Las páginas que siguen abordan estos aspectos desde una primera e imprescindible cuantificación de los datos, en la misma línea y planteamiento de las páginas anteriores.

GENEROS Y SUBGENEROS

El género a que responde una obra es uno de los primeros datos que conoce el receptor cuando emprende su lectura o se anuncia su representación. Como indicio capaz de anticipar cómo será dicha obra, le abre al lector o espectador un campo de expectativas muy definido, además de indicarle la valoración que el autor hace de su propia obra. Dada la importancia de este dato, es preciso conocer a qué géneros o subgéneros ajusta Arniches sus producciones y qué implicaciones tiene cada uno de ellos en el contexto teatral de este período.

La adscripción a un género viene determinada por unas convenciones o códigos comúnmente aceptado que, aunque erigidos en norma por la propia tradición histórica, contienen una importante problemática a causa de la frecuente indefinición de sus límites, y de las interferencias y mezclas que se producen entre ellos. Ambigüedad que se incrementa de forma especial en este período, si atendemos a la

extraordinaria variedad de denominaciones genéricas empleadas⁴⁵. El análisis sistemático de las obras, las valoraciones y comentarios de la crítica y algunos estudios aparecidos recientemente, que abordan este espinoso tema⁴⁶ permiten aislar unos cuantos patrones generales, o géneros básicos en torno a los cuales se producen infinitas variantes y desviaciones. Géneros básicos que tampoco son los mismos durante el amplio período que abarca la obra arnichesca, relacionada con fórmulas teatrales tan dispares como la del teatro por horas, la farsa y el grotesco, estos últimos en un clima de renovación y búsqueda de nuevas formas como es el de los años veinte y treinta.

En los últimos años del XIX, cuando Arniches comienza a escribir, es clara la diferencia entre los llamados "géneros mayores" (comedia, drama y zarzuela grande), y todas las variedades del género chico. Los primeros, de sólida tradición y amplio desarrollo, producen obras en tres actos, con asuntos graves, sentimentales o refinadamente cómicos, y personajes complejos, atormentados o simbólicos. La zarzuela grande, que ya ha conseguido consolidarse como género netamente español,

⁴⁵ Los repertorios de obras teatrales, correspondientes a las colecciones más populares, son buena prueba de ello. Esquer Torres, R. en La colección dramática "El Teatro Moderno" (Anejos de la revista Segismundo, 2, C.S.I.C., Madrid, 1969) documenta un total de 44 denominaciones sobre 344 títulos; Esgueva Martínez, M. en La colección teatral "La Farsa" (Anejos de la revista Segismundo, 3, C.S.I.C., Madrid, 1971) documenta 100 denominaciones sobre 466 títulos. Véase también Pérez Bowie, J.A., La colección dramática "La Novela teatral", Segismundo, nº 25-26, C.S.I.C., Madrid, 1977, pp. 273-326; García Lorenzo, L., La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y primer tercio del XX, Segismundo, nº 5-6, Madrid, 1967, pp. 191-199.

⁴⁶ Además de los citados (nota 45) véase Dougherty y Vilches, o.c., pp. 25-36; Cabañas Vacas, P., Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle Inclán, Insula, nº 531, Madrid, marzo, 1991, pp. 16-17 y Garrido Gallardo, M.A.(comp.), Teoría de los géneros literarios, Arco/Libros, Madrid, 1988.

se nutre de temas clásicos (con la intención de darle un carácter genuinamente hispánico), pero, sobre todo, de temas inspirados en la ópera cómica francesa y en la ópera italiana.

Frente a estos, el género chico se define, antes que nada, por su brevedad: son, sin excepción, obras en un acto. A ello hay que unir la ligereza de los temas, el tratamiento cómico o burlesco de episodios de la vida cotidiana, y el carácter elemental de sus tipos; popularismo reforzado por una música que, frente a las influencias italianizantes del teatro musical anterior, buscaba sus raíces en la tradición española y ofrecía melodías alegres, vivas y pegadizas que, con frecuencia, eran lo más valioso y perdurable de estas pequeñas piezas.

El género chico, de rasgos perfectamente definidos frente al teatro grande, se constituye así en un auténtico fenómeno social, que revoluciona el panorama teatral español de las últimas décadas del XIX. Su carácter novedoso y la alteración que supone de los cánones tradicionales y de la dinámica de la vida teatral, le proporcionan, ya en su época, profundos rechazos y apasionadas adhesiones; y, más adelante, una valoración también controvertida, desde los grandes detractores que han criticado con dureza su elementalidad, asuntos burdos y mil veces repetidos, su risa grosera y falta de calidad literaria, a los admiradores apasionados, que han valorado positivamente su autenticidad, realismo, gracia y masiva aceptación popular, en un momento de abstracciones neorrománticas y plúmbeas declamaciones, sólo asequibles a una

minoría. Entre los primeros, son conocidas las aceradas críticas del catalán Yxart, que llega a considerar el éxito popular de tanto fárrago detestable como un signo de embrutecimiento del espíritu, que sólo se complace en lo ordinario y soez; solamente el sainete empareja con el resto de la literatura por la vida palpitante que contiene: "cuadros por fragmentos arrancados a lo más vivos, con figuras que, por lo menos, tienen sangre humana en las venas"⁴⁷; piezas carentes de artificio, y realizadas "con una ingenuidad aparente de medios escénicos que le dan un valor artístico excepcional"⁴⁸.

Entre los críticos de la época, en particular en los primeros años del siglo XX, también son frecuentes las acusaciones de grosería y mal gusto, o de falseamiento de tipos y situaciones que adulteran la función educativa que debe tener el teatro. Así se pronuncia Zeda:

"Si las obritas que en los teatros de género chico se representan, en vez de poner en circulación tangos indecentes y chistes necios e indecorosos, o de exaltar o adular las rudas pasiones del populacho, presentasen en forma artística los tipos y costumbres populares y las pasiones y virtudes del pueblo; si recogiesen, por decirlo así, la poesía popular, realzándola y en cierto modo ennobleciéndola, el género chico realizaría no sólo un fin artístico sino indirectamente un elevado fin social. (...) De tales aspiraciones al "tango del morrongo" va alguna diferencia"⁴⁹.

⁴⁷Yxart, J., El arte escénico en España, I, Barcelona, 1894, p. 82.

⁴⁸Ib, II, p. 112.

⁴⁹La Epoca, 16 de abril, 1902.

En el sentido opuesto, son conocidas las favorables, y hasta entusiastas opiniones de Martínez Olmedilla, Deleito y Piñuela y Chispero; otros, como Linares Rivas o Manuel Machado inciden sobre el valor de lo cómico bien hecho⁵⁰; y, ya en época posterior, la valoración de Pedro Salinas (no muy lejana, por cierto, de la que había hecho Pérez de Ayala sobre el teatro de Arniches) es decisiva para la apreciación de este género desde la crítica más exigente:

"La denominación "género chico", de alcance puramente material, dimensional, ha arrojado sobre tales obras una desvalorización, una sombra de origen. Pero de estudiarse con cierta precisión el último decenio del siglo XIX en nuestras letras, acaso se vería que ese género literario cumple una misión, ocupa un espacio que otras formas literarias de la época dejaban en vacío. ¿Ha habido verdaderamente en España un teatro realista? Mucho podría discutirse la respuesta y de seguro que no satisfaría el aludir a López de Ayala o Tamayo y Baus. Quizá la fidelidad al mandato artístico de la época, el signo imperante del realismo, que no ofrece duda en la novela española, por ejemplo, sólo se manifiesta en este género menor, en estas famosas obras chicas. El "género chico" en su conjunto, es un prolijo fracaso, pero no extrañaría descubrir en el fondo de esta derrota artística unas cuantas intenciones, unos cuantos latidos e impulsos que se atienen con extraña exactitud a las órdenes del tiempo. Las obras del "género chico" traen un teatro de costumbres, de inspiración directa en la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos"⁵¹.

Juicio compartido por Bergamín,⁵² y por Sainz de Robles,

⁵⁰Véase en Casado, J., o.c., p. 10 y p. 20-21 las opiniones de ambos sobre García Álvarez, Arniches y otros autores cómicos.

⁵¹Salinas, P., Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches en Literatura española. Siglo XX, Alianza, Madrid, 1972 (3ª ed.), p. 128.

⁵²Bergamín, J., Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad en C. Arniches. Teatro, Taurus, Madrid, 1967, p. 18.

quien destaca la amplia repercusión popular y la profunda interacción entre vida y teatro que este género trae consigo:

"Estas mutuas corrientes entre el público retratado en el teatro y el teatro que retrata al público, de mutua interacción en influjo, hicieron al género chico el género dramático y más característico que jamás se vio en España"⁵³.

En cambio, Casaldueiro centra su crítica, precisamente, en el artificio de los tipos y en el falseamiento de la realidad:

"Los sainetes son cuadros de género completamente artificiales de un artesanado, unos maleantes vistos por la clase media desde sus lugares comunes patrioterros, sentimentales y localistas. Ese Madrid qué poco se parece al de Baroja o al de Valle Inclán (...) En general, no se concede valor literario al género chico; si se salva, dicen, es gracias a la música. Me pregunto si la partitura es un salvavidas o si lo hunde todavía más"⁵⁴.

Una de las más lúcidas y acertadas interpretaciones en el presente, es la de Salaün, para quien el género chico es el resultado de un pacto cultural, de indudable contenido ideológico: obras de un convencionalismo absoluto, donde hasta el desarrollo y el desenlace están previstos desde el principio, pero aceptadas en esos términos por un público que sólo busca el placer de la risa ("se espera de la obra momentos de intensas proezas verbales, cumbres de agudezas o delirios ingeniosos") y el placer de la música ("el público viene a que le halaguen el oído con arias ingeniosas, estén

⁵³Sainz de Robles, F., El teatro en el Madrid del siglo XIX, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1961, p. 65.

⁵⁴Casaldueiro, J., El teatro en el siglo XIX en Díez Borque, J. M.ª (coord.) Historia de la literatura española, III, Taurus, Madrid, 1980, pp. 514-15.

integradas o no en la intriga"⁵⁵).

El término "género chico", no obstante, es inútil para definir una obra, o, al menos, insuficiente. Ciertamente, contiene algunos rasgos generales ya enunciados: piezas en un acto, con música, personajes populares y orientación cómica o sentimental. Pero, sobre este patrón general, existen numerosas variantes o subgéneros, a los que cada pieza adapta sus rasgos específicos. Los fundamentales, extraídos de la valoración de numerosas obras y de la clasificación que siguen las colecciones teatrales más difundidas, son, para esta primera época: sainete, zarzuela, juguete cómico, revista y monólogo; drama y comedia son dos géneros grandes que, ocasionalmente, serán adaptados, con las oportunas modificaciones a la estructura del teatro breve.

Aún más: sobre estos subgéneros básicos se producen innumerables variantes y matizaciones, debidas, casi siempre, a la subjetividad del autor y al sentido que pretende dar a su pieza, muchas veces definido por el humor. Como ejemplo, citaré sólo algunas de las calificaciones empleadas: "disparate cómico-lírico", "boceto de tragedia", "cuento infantil", "apropósito dramático", "algo que quiere ser sainete", "escenas de la vida moderna", "revista fantástico-lírico-dramático-burlesca", "juguete cómico-tetralingüe"...

Años después, con el declive del género chico, alcanzará mayor desarrollo la comedia, también con variantes, y tendrá

⁵⁵Salaün, S., El género chico o los mecanismos de un pacto cultural en El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Anejos de la revista Segismundo, 5, C.S.I.C., Madrid, 1983, p. 256.

gran importancia la farsa, género que se cultiva con asiduidad e infinitas variaciones hasta 1936.

En lo que no pretende ser otra cosa que una somera caracterización de estos géneros básicos, en función de una mejor comprensión de la obra arnichesca, se podría considerar la revista como un género donde prevalece lo espectacular, visual o sonoro, por encima de lo dramático; piezas que carecen de conflicto y consisten en una sucesión de cuadros diversos, unidos por la presencia de uno o dos personajes nexos que los contemplan, y que a veces dialogan con sus protagonistas. La música, el baile, la coreografía y los elementos escenográficos juegan un papel decisivo; los personajes son, con frecuencia, alegorías o símbolos, en escenas llenas de colorido y vistosidad⁵⁶. Es el género que cultiva Arniches en sus primeros momentos y al que debe sus éxitos iniciales: *Ortografía* (1888) y *Panorama Nacional* (1889)⁵⁷.

El sainete, por su parte, es uno de los géneros más característicos del teatro por horas. Se trata de piezas en un acto, protagonizadas por tipos populares con claro valor diferencial; presenta escenas de la vida cotidiana tratadas

⁵⁶De los libretistas Labra, Ruesga y Prieto, primeros proveedores de piezas breves para el teatro Variedades, en colaboración con los compositores Chueca y Valverde, proceden las primeras muestras de este género: *Luces y sombras* (calificada de "gacetilla cómico-lírica") en 1882 y *Vivitos y coleando*, revista política de 1884, titulada por sus autores "pesca cómico-lírica en un acto y seis cuadros. La revista política, llena de alusiones satíricas, tendrá su mayor cultivador en Navarro Gonzalvo.

⁵⁷Para un conocimiento más detallado de las características y desarrollo de este género véase Deleito y Piñuela, o.c., pp. 19-31; Yxart, J., o.c., II, p. 156; Zurita, M., o.c., pp. 39-49 y 91-92; Barrera Maraver, A., *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, El Avapiés, Madrid, 1983, pp. 101-114 y Lentzen, M., *Carlos Arniches, vom "género chico" zur tragedia grotesca*, Droz-Minard, Genève, 1966, pp. 23-26

cómicamente, pero, sobre todo, presentadas como hechos diferenciales. Por eso, es frecuente la tipificación de personajes, lenguaje y costumbres, bien sea de Madrid (donde está ambientado el mayor número de sainetes) o de Andalucía, Levante, Cantabria y otros.

Tras una detenida reflexión sobre las características de este género, Garrido Gallardo concluye definiéndolo, precisamente, como "el diálogo en un acto escénico (o de semejante duración temporal) que se configura temáticamente por la presentación de un grupo social en cuanto hecho diferencial"⁵⁸. Cuando el sainete tiene música la denominación empleada es la de "sainete lírico", que inicia Ricardo de la Vega con *La canción de la Lola* (1880) y *De Getafe al paraíso o la familia del tío Maroma*, de 1883.

Con música o sin ella, Arniches escribe numerosos sainetes a lo largo de toda su producción, hasta convertirse en un auténtico maestro del género⁵⁹, por la verdad que sabe infundir a sus tipos y ambientes y por el carácter inconfundible de su lenguaje, prodigio de inventiva y de relación dinámica y viva con la realidad que le ha dado origen⁶⁰.

⁵⁸Garrido Gallardo, M.A., *Notas sobre el sainete como género literario en El teatro menor...*, cit, pp. 21.22. Pueden verse también Deleito y Piñuela, o.c., pp. 13-19 donde detalla los comienzos del sainete lírico; Barrera, A., o.c., pp. 77-100 y Lentzen, M., o.c., pp. 38-40.

⁵⁹No es causal el hecho de que la mayoría de los estudios en que se basa Garrido Gallardo para su reflexión sobre el sainete como género literario, sean estudios sobre Arniches.

⁶⁰Para conocer los mecanismos de este lenguaje arnichesco son imprescindibles Senabre, R., *Creación y deformación en la obra de Arniches*, *Segismundo*, nº 4, C.S.I.C., Madrid, 1967, pp. 247-277 y Seco, M., *Arniches y el habla de Madrid*, Alfaguara, Madrid, 1970.

De los primitivos sainetes en un acto, en la obra de Arniches se encuentran dos derivaciones: los sainetes largos, primero en dos actos (a partir de *Gente menuda*, en 1911) y luego en tres (a partir de *Rositas de olor*, en 1924), a los que la crítica llamará "sainetones", y, en el lado opuesto -el de la máxima brevedad-, los llamados por él mismo "sainetes rápidos", una modalidad que inventa a partir de 1915 y que consiste en un diálogo en una o dos escenas, con muy pocos personajes y de carácter más narrativo que dramático, puesto que no están escritas para ser representados. Se publican en *Blanco y Negro* en 1915 y 1916; años después publicará otro, ¡*San Isidro bendito!*, en *El Debate* (mayo de 1934). Contienen la máxima condensación de un mensaje moral a través de una pequeña anécdota o situación protagonizada por la clase baja madrileña: mendigos, chulos, trabajadores, golfos, guardias, etc. Tipos captados y sintetizados con gran agudeza que se expresan mediante un diálogo vivo, dominado por el mismo espíritu de síntesis.

En cuanto a la zarzuela, se define por la parte sustancial que en ella tiene la música. Cotarelo y Mori se refiere a los términos que en un principio se emplearon para denominar a este género. En sus palabras, hay también una caracterización:

"...la palabra "ópera" aplicada a la zarzuela implica contradicción, porque la ópera es drama todo cantado y la zarzuela es hablada en gran parte. La zarzuela es no sólo "cómica", sino sería y aun trágica a veces, porque es un drama

lirico en toda la extensión de la palabra"⁶¹.

Cuando el género chico se impone en el teatro Variedades, empiezan también a componerse zarzuelas breves, en un acto, escritas expresamente para este nuevo sistema teatral. De los argumentos clásicos y de fondo histórico que solía tener la primitiva zarzuela, se pasa a asuntos y tipos populares, como afirma Alier, "situados con frecuencia en los mismos barrios madrileños donde residía el público que las presenciaba"⁶² y que, según Gómez Amat, "representa una manifestación artística más puramente nacional y de mayor valor absoluto, al fin y al cabo, que la gran zarzuela"⁶³.

El predominio de uno u otro elemento dentro de la trama da origen a los distintos tipos de zarzuela: la zarzuela histórica (donde un hecho histórico sirve de motivo central o, lo más frecuente, de pretexto para crear un clima), la de tema militar, muy del gusto de la época, la zarzuela pueblerina o aldeana (situada en ambientes rurales, con tipos fuertemente convencionales y asociadas al tema militar): la tercera obra de Ricardo de la Vega, *Novillos de Polvoranca* o *las hijas de Paco Terner* es la que da origen a este tipo de zarzuelas⁶⁴. La zarzuela cómica intensifica el elemento

⁶¹Cotarelo y Mori, E., Historia de la zarzuela. El drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934, p. 18 (n.3). Véase también Muñoz, M., Historia del teatro en España, v. III: La zarzuela y el género chico, Ed. Tesoro, Madrid, 1965.

⁶²Alier, R., La zarzuela, Daimon, Barcelona, 1984, p. 56.

⁶³Gómez Amat, C., Historia de la música española. Siglo XIX, Alianza, Madrid, 1984, p. 201.

⁶⁴Véase Deleito y Piñuela, o.c., pp. 18-19 y 186-190.

burlesco que, por otra parte, está presente en todos los tipos anteriores, por lo que sus límites son difíciles de definir; y la zarzuela de viajes, caracterizada por su utilización de escenarios exóticos, que se inicia también en el Variedades por los citados Labra, Ruesga y Prieto con *El testamento y la clave* de 1886, y *El fantasma de los aires*, de 1887⁶⁵. Otras veces predomina lo romántico sentimental o la actualidad del momento, dando origen a otras variedades de zarzuela.

Bien alejado de la zarzuela, el juguete cómico se define inicialmente por su carencia de música. Son piezas con pocos personajes (en este sentido, también distintas del sainete, que compone sus cuadros costumbristas con gran profusión de figuras), procedentes de la baja burguesía y un asunto intrascendente sin otro propósito que el de hacer reír. Una especie de "comedias comprimidas", en palabras de Deleito y Piñuela, a las que, más adelante, se añade opcionalmente la música, en cuyo caso la denominación es "juguete cómico-lírico"⁶⁶.

El carácter de mero pasatiempo, de asunto banal y burla intrascendente, se encuentra también en otras modalidades del teatro breve, como las humoradas, pasillos y pasatiempos, bocetos cómicos o cómico-líricos; géneros, todos ellos, muy similares entre sí, donde los equívocos y engaños son la fuente primordial de situaciones cómicas, y el diálogo está

⁶⁵Obra que causó la destrucción del teatro Variedades por un incendio, el 26 de enero de 1888.

⁶⁶Deleito y Piñuela, J., Estampas del Madrid teatral de fin de siglo, Calleja, Madrid, s/f. En especial la sexta parte, dedicada al teatro Lara y al juguete cómico, pp. 313-19.

plagado de chistes y retruécanos. Obritas ligeras, que no requieren por mucho tiempo la atención del público y que, además, garantizan un rato de diversión; no otra cosa son los numerosos enredos de la primera etapa de Arniches y las obras de "fresco" que escribe con García Álvarez en la primera década del siglo XX, generalmente calificadas de "humoradas"⁶⁷.

También esta modalidad evoluciona con el paso de los años y sus elementales situaciones cómicas se complican hasta alcanzar los niveles de artificio y complejidad que aporta el vodevil francés. Se llegan a encontrar juguetes cómicos en tres actos, donde se pone a prueba la habilidad constructiva del autor, que debe preparar con esmero las situaciones más disparatadas para que tengan una justificación dramática y puedan resolverse en un desenlace verosímil. Llega a documentarse, incluso, la denominación de "vaudeville"⁶⁸.

Por los años diez comienza a aparecer en la producción de Arniches la denominación "comedia", que se generaliza en la década siguiente. En esencia, es una obra en tres actos que extrae sus temas y personajes de la burguesía y que, en este marco de salones lujosos y elegantes viviendas, desarrolla asuntos de infidelidades, engaños amorosos, divertidos enredos

⁶⁷ A todas estas modalidades pueden aplicarse las palabras que Deleito y Piñuela dedica al juguete cómico:

"Cumplía, con más o menos literatura, verdad y sentido común, el fin para el que fue creado: distraía, hacía reír, ayudaba a la digestión y preparaba un plácido sueño".

Estampas..., p. 319.

⁶⁸ Entre las obras de Arniches, en *El pícaro Segismundo*, estrenada en octubre de 1917.

y final feliz. La comedia burguesa se asentará firmemente en el teatro español de los veinte merced al prestigio y la influencia de la obra benaventina que, reforzada por la de otros autores de prestigio -entre los que se encuentra Arniches- marca el rumbo de toda una época y determina el tono, casi monocorde, de un teatro mesocrático, adecuado a un público que se complace en reconocerse en las tablas una y otra vez.

Será también mediados los años diez cuando se inicie en el autor alicantino el período de la farsa, llámese "farsa cómica" (la denominación más abundante), "farsa sainetesca" o "farsa de un marido celoso". La primera es la farsa cómica *La casa de Quirós*, en 1915; con ella inicia una modalidad dramática cercana a la comedia. Se diferencia de ella por la deformación de la realidad en una dirección grotesca o carnavalizadora, coherente con su inicial relación con los juegos de escarnio y carnaval, y su vinculación a los géneros bajos de carácter profano desde la época medieval. La óptica burlesca de la farsa se orienta hacia los niveles más elementales de la risa y afecta a cualquier parcela de la realidad o sector social: los posibles destinatarios de su acción deformadora y caricaturesca son infinitos. Véase, si no, la variada y distinta naturaleza de algunas de las numerosas farsas que se escriben en este período, desde las farsas cómicas de Arniches hasta las muy distintas de Valle Inclán (cada una de ella con un segundo nombre que especifica su condición, como "farsa italiana", "farsa infantil", "farsa

y licencia"...), las de García Lorca ("farsas para guiñol", "farsas para personas"...), Benavente, Grau, Gómez de la Serna o Baroja, con su "farsa villanesca" *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, por citar sólo algunos ejemplos⁶⁹.

Como rasgos esenciales de este género, son comúnmente admitidos su carácter cómico (habría que señalar, por ello, la redundancia que hay en la denominación arnichesca de "farsa cómica"), la agudeza satírica, libertad para la parodia y la caricatura, y una deformación que la sitúa en límite con los géneros más renovadores de los años veinte, como el esperpento y el grotesco. Y por ello se explica su flexibilidad, que admite elementos procedente de otros géneros y formas dramáticas: en referencia a las farsas de Arniches, afirma Ramos que son

"un género representativo de lo arnichesco, ya que en él hallamos toda clase de elementos sainetescos, cómicos y dramáticos, trascendidos por una fuerte concepción social"⁷⁰.

Y así parece entenderlo el propio Arniches cuando justifica esta denominación para la obra *Vivir de ilusiones*:

"Hay de todo. El primer acto es de sainete. Pero dentro de esta modalidad cómica hay en él el germen de una comedia que se desarrolla a lo largo de los otros dos. Yo incluyo mi obra dentro de la denominación genérica de "farsa cómica", que abarca las distintas modalidades de que me valgo para el fin propuesto"⁷¹.

Si, a la luz de estas sucintas definiciones de los

⁶⁹Véase Dougherty, D., *Valle Inclán y la farsa*, *Insula*, nº 531, Madrid, marzo 1991, pp. 17-18.

⁷⁰Ramos, V., o.c.p. 135.

⁷¹*La Voz*, 12 de noviembre, 1931.

géneros básicos, se observan las denominaciones que da Arniches a sus obras, reflejadas en el cuadro 8, es posible conocer la orientación dominante que imprime a su dramaturgia en cada período, la dedicación que le merecen las modalidades dramáticas demandadas por el público y los géneros más cultivados. En el cuadro 9 constan las denominaciones completas, lo que da idea de la diversidad señalada.

Se puede comprobar, por ejemplo, que la obra correspondiente al siglo XIX se distribuye en quince denominaciones distintas, entre las que destacan la zarzuela, (en número de dieciocho, y todas ellas con el rótulo de "zarzuela cómica"), el sainete (con diez obras, en diversas variantes) y el juguete cómico, con nueve obras, más las humoradas, de caracteres semejantes a este, como acabo de señalar. También cultiva la revista y, en una sola ocasión, el drama de costumbres populares.

En la siguiente década, dominan las calificaciones que pertenecen al ámbito del juguete cómico: humoradas, bocetos, pasillos, pasatiempos, entremeses, cuentos, aventuras... Casi todos ellos, con el adjetivo "cómico-lírico", que destaca los dos pilares sobre los que se asientan estas producciones. Los sainetes y zarzuelas, que también ocupan una proporción importante, van alternando las diferentes modalidades que, en cada momento, estaban en boga: zarzuela histórica, de tema militar, aldeana, sainete lírico o de costumbres madrileñas. Y hace su aparición la comedia, una de ellas en un acto (*Alma de Dios*) y otra en tres (*Genio y figura*).

La tercera década revela un importante cambio en la forma de calificar las obras, puesto que desaparecen una gran parte de las denominaciones anteriores, en particular, las variantes del juguete cómico, género que reduce notablemente su representación. También la zarzuela disminuye, frente al fuerte incremento del sainete madrileño, que, en esta época, produce las obras más logradas.

Pero el dato más significativo, que indica el cambio de rumbo en la dramaturgia de Arniches, es la aparición de las farsas, el cultivo de comedias y melodramas y la aparición, también, de la primera tragedia grotesca; denominación, esta, que va a definir todo un modo de hacer en la época de plenitud de nuestro autor, y cuyas características serán analizadas en detalle en el capítulo correspondiente.

Los años veinte consolidan el cambio iniciado en la etapa anterior, y ofrecen catorce comedias, tres farsas, tres tragedias grotescas y tres tragicomedias, frente a sólo ocho sainetes que, además, se han transformado en el sentido que antes mencioné. Como puede observarse, se reduce el número de denominaciones empleadas, tanto en esta década como en la siguiente; la representación de la zarzuela es mínima, así como la de la revista, y el juguete cómico y afines desaparecen por completo en la última etapa.

En consecuencia, considerando la totalidad de la obra, y partiendo siempre de las denominaciones que da el autor, las formas dramáticas que destacan son los sainetes, seguidos por la zarzuela, la comedia, el juguete cómico y la humorada, y

la farsa. Seis tragedias grotescas y seis tragicomedias completan el cuadro de lo más significativo: el resto son casos aislados, con poca representación, que, en realidad, no son más que variantes sobre los géneros básicos.

CUADRO 8
DISTRIBUCION DE GENEROS Y SUBGENEROS

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Andanzas					1	1
Aventura		1				1
Boceto	1	1				2
Comedia		2	3	14	4	23
Cuento		2				2
Drama	1	1				2
Entremés		4				4
Episodios				1		1
Farsa			5	3	5	13
Humorada	1	6	2	2		11
Juguete	9	2	2	2		15
Melodrama			1			1
Pasatiempo		3	1			4
Pasillo	2	1				3
Película			1			1
Revista	1	1			2	4
Sainete	10	6	22	8	6	52
Sátira	3					3
Tragedia grotesca			1	3	2	6
Tragicomedia				3	3	6
Vaudeville			1			1
Viaje	1	1				2
Zarzuela	18	11	5	1	2	37

CUADRO 9

DENOMINACIONES GENERICAS COMPLETAS

1	Andanzas de un pobre chico
1	Apunte de sainete
1	Aventura cómico-lírica
1	Boceto cómico-lírico
1	Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas
16	Comedia
1	Comedia de amor, dolor y alegría
1	Comedia de costumbres aragonesas
1	Comedia de costumbres populares con música
1	Comedia dramática de costumbres populares
1	Comedia lírica de costumbres populares
2	Comedia rural
1	Cuento cómico-lírico-fantástico
1	Cuento militar
1	Drama de costumbres populares
1	Drama lírico
2	Entremés
2	Entremés lírico
1	Episodios de la vida de dos infelices
8	Farsa cómica
1	Farsa cómica de costumbres de política rural
1	Farsa cómica de costumbres populares
1	Farsa de un marido celoso
1	Farsa grotesca
1	Farsa sainetesca
1	Humorada
3	Humorada cómico-lírica
1	Humorada grotesca
4	Humorada lírica
1	Humorada lírico-fantástica
1	Humorada tragi-cómico-lírica
10	Juguete cómico
5	Juguete cómico-lírico
1	Melodrama
4	Pasatiempo cómico-lírico
3	Pasillo cómico-lírico
1	Película sensacional
2	Revista
1	Revista cómico-lírica
1	Revista lírica

(continuación)

1	Sátira cómico-lírica
1	Sátira literario-musical
1	Sátira social cómico-lírica
16	Sainete
1	Sainete de costumbres aragonesas
1	Sainete de costumbres madrileñas
13	Sainete lírico
5	Sainete lírico de costumbres madrileñas
1	Sainete lírico de costumbres populares
1	Sainete madrileño
13	Sainete rápido
6	Tragedia grotesca
6	Tragicomedia
1	Vaudeville
1	Viaje bufo-lírico
1	Viaje cómico-lírico
11	Zarzuela
1	Zarzuela bufa
22	Zarzuela cómica
1	Zarzuela cómica de costumbres valencianas
1	Zarzuela de costumbres andaluzas
1	Zarzuela fantástica infantil

FORMAS DE ORGANIZACION EXTERNA

La denominación de una obra dramática, además del género, suele indicar los actos, e incluso los actos de que consta: El plan de ataque, por ejemplo, es una "zarzuela cómica en un acto y tres cuadros", y La señorita de Trevélez, una "farsa cómica en tres actos". Se proporciona así al espectador un dato más para alimentar sus expectativas y formarse una primera imagen de la obra que va a contemplar; un dato que, además de revelar las dimensiones de la obra, indica su segmentación, es decir, la forma en que está organizada desde una perspectiva externa.

Porque, con pocas excepciones, la pieza dramática se articula en secuencias de diversa naturaleza y contenido. El análisis y conocimiento de esta segmentación, según Pavis

"...no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto, específicamente teatral"⁷².

En el período que nos ocupa, las obras se organizan a

⁷²Pavis, P., Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Paidós, Barcelona, 1983, pp. 436-37.

partir de tres unidades básicas: actos, cuadros y escenas. Segmentos de distinta naturaleza y significados, delimitados por recursos tales como la caída de telón, que marca el final de un acto o cuadro (en este último caso, con un tiempo de transición mínimo y la posibilidad de emplear varios telones para delimitar espacios escénicos distintos); la iluminación, un recurso menos utilizado en este tipo de teatro, pero también posible: Arniches menciona, en algunos casos, la mutación mediante el oscuro, aunque sólo referida a los cuadros; la música, que separa también actos y cuadros, con composiciones específicas para esta función: los preludios, intermedios y finales. Algunos elementos internos del propio texto también funcionan como marcas de segmentación: la copla o versos finales que piden el aplauso, la réplica graciosa que cierra acto, y, como recurso muy propio de Arniches, la situación tensa, caótica y extremadamente dinámica con que culmina un acto. La delimitación de escenas es más problemática, pero se suele considerar marca de segmentación las salidas y entradas de personajes.

Cada una de estas unidades tiene, como he dicho, distinta función y características, y representan los tres niveles de organización de una obra.

En una sintética caracterización, el acto es la primera división externa de la obra: la segmenta en grandes bloques, o "partes más o menos iguales en función del tiempo y del

desarrollo de la acción"⁷³. Puede determinar rupturas temporales y espaciales, pero, sobre todo, narrativas, ya que delimita las tres fases indispensables de todo relato: exposición, puesta en marcha del conflicto y resolución final. Pero no siempre los actos coinciden con estas tres fases, por lo que el modelo básico es susceptible de variaciones, como habrá ocasión de observar en la obra de Arniches, a pesar de su sujeción a una preceptiva tradicional.

En todo caso, el acto delimita amplias unidades temáticas, episodios o macrosecuencias; segmenta la trama en grandes momentos y permite que los personajes se reencuentren bajo nuevos términos.

La articulación natural del acto son las escenas; pero es fácil y frecuente encontrar como unidad intermedia, muy rentable para cierto tipo de obras, el cuadro.

Su función esencial es la de posibilitar múltiples lugares de acción; permite diversificar la acción en diversos ambientes y aporta, con ello, una pluralidad de perspectivas dentro del mismo segmento narrativo. El predominio de lo espacial sobre lo temporal limita la incidencia de esta unidad en el desarrollo de la historia; precisamente, algunas modalidades del género chico, de mínimo conflicto, e interés centrado en la presentación de tipos y escenas costumbristas,

⁷³Ib. p. 18. En algunas dramaturgias, la primera unidad de segmentación es la jornada, con significado similar al acto. Habitualmente, este divide a la obra en tres partes, mientras la jornada es más variable, como puede observarse, por ejemplo, en el teatro romántico. Y no se olviden los casos en que la primera y única segmentación es en cuadros, de forma que se yuxtaponen segmentos de un solo tipo, como ocurre en *Luces de bohemia*. Véase, Spang, K., Teoría del drama, EUNSA, Pamplona, 1991.

encuentran en el cuadro su modo de segmentación idóneo, porque no hace avanzar el conflicto (que casi no existe) y permite contemplar variados ambientes y escenas populares.

En otras formas teatrales, en cambio, el cuadro viene a realizar una función semejante a la del acto: determina rupturas espaciales, temporales y narrativas y separa las distintas fases de la acción.

La escena es la mínima unidad de articulación de un drama. Tradicionalmente, se viene considerando que sus límites están marcados por las entradas y salidas de personajes, en cuanto que la escena es la acción desarrollada por un conjunto estable de figuras.

Como habrá ocasión de comprobar, tal concepción será tan frecuentemente transgredida por Arniches, como puesta en cuestión por diversas teorías teatrales⁷⁴. Aunque en sus comienzos Arniches se ajusta al criterio tradicional y, casi siempre, un cambio en el conjunto de figuras presentes inicia una nueva escena, a medida que avanza su obra, perfecciona la construcción de estas pequeñas unidades en un sentido tan personal que llegarán a ser la mejor expresión de su habilidad constructiva y su capacidad de dramaturgo.

Dejando aparte el tratamiento y significado de estas tres unidades de segmentación en la obra arnichesca (tema que se abordará posteriormente de forma pormenorizada), los datos sobre su frecuencia de uso y modos de distribución ayudan a

⁷⁴Véase Tordera, A., Teoría y técnica del análisis teatral en Elementos para una semiótica del texto artístico, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 157-199. También Pavis, o.c., p. 168.

perfilear las líneas de fuerza que definen el mundo de ficción creado por el alicantino.

Los comienzos de Arniches en el teatro por horas implican, obviamente, la elaboración de piezas en un acto, puesto que ahí reside la peculiaridad de este género. Tras una dedicación casi exclusiva a las piezas breves, sobreviene un cambio que se manifiesta en el alargamiento de las obras: primero, con piezas en dos actos (frecuentes en los años diez), y más tarde, con la elaboración de "teatro grande", o sea, obras en tres actos, que dominan en la segunda mitad de su producción. En el cuadro 10 puede observarse este proceso, puesto que señala, para cada período, el número de piezas organizadas en uno, dos y tres actos, así como los porcentajes que representan.

La organización en segmentos inferiores al acto es variable, y depende de factores tales como los límites que establece el género, la costumbre, la preceptiva teatral, las posibilidades escenográficas y, desde luego, la naturaleza de la obra y de la relación temática y temporal entre las diversas situaciones que se presentan. Las opciones se reducen a la división del acto en cuadros o en escenas, lo que también se refleja en el cuadro 10. En la primera mitad de su producción, la mayoría de las obras están divididas en cuadros; pero, a partir de la tercera etapa, esta forma de segmentación se reduce de forma ostensible (casi a la mitad), y continúa reduciéndose aún más en las dos últimas décadas. Las pocas obras donde sigue utilizando el cuadro son,

precisamente, las de orientación costumbrista: sainetes como *Rositas de olor*, *El tropiezo de la Nati* o *El señor Pepe el templao*, y zarzuelas como *Coplas de ronda*. Pero en las comedias, farsas, tragicomedias y tragedias grotescas, los actos se dividen en escenas; hasta se da algún caso en que no se señalan escenas, lográndose en la lectura un efecto de unidad mucho mayor, aunque esto no afecta, como es lógico, a la representación. Puede verse en *El camino de todos*, *D. Quintín el amargao* y *¡Qué hombre tan simpático!*, entre otras.

Estas distintas formas de segmentar y organizar la obra tienen mucho que ver con su naturaleza interna, como ya queda implícito en la distribución por géneros y períodos. Obras atentas a lo vistoso, lo típico o lo burlesco de situaciones y personajes, y deudoras de un convencionalismo que excluye la verdad individual de los tipos, necesitan movimiento y cambio, profusión de ambientes y lugares, múltiples decorados; porque sólo así será posible la sucesión de situaciones cómicas, escenas típicas y diálogos sembrados de chistes en que tales piezas consisten. En cambio, cuando se trata de crear un carácter, de hacer vivir su problema a un protagonista conflictivo, y hacerlo de forma creíble, no interesa tanto el mundo externo, al menos en su aspecto pintoresco o convencional, sino las relaciones humanas y la conducta individual. Por ello, los cambios de decorado se hacen más escasos (no hay cuadros) y se impone la unidad de ambiente.

También en relación con los géneros e intención de la

obra, se explican las diferencias entre el número de cuadros y de unas y otras piezas. Lo más frecuente, como puede comprobarse, es la división en tres cuadros; pero este número puede aumentar cuando se trata de revistas, que consisten, precisamente, en una sucesión de cuadros; cuando el complicado montaje de un enredo exige una laboriosa preparación en distintos lugares, o una multiplicidad de perspectivas capaz de dar eficacia cómica al equívoco; y también, como he señalado, en las obras costumbristas que pretenden mostrar lugares y escenas típicos. A tales presupuestos, responden piezas como las revistas *Instantáneas* (dividida en cinco cuadros para un solo acto) y *El siglo XIX*, con siete cuadros; las zarzuelas de viajes *El perro chico* (siete cuadros) y *El trust de los Tenorios* (ocho cuadros); la opereta fantástica *La mujer artificial* o *la receta del doctor Miró*, cuyos seis cuadros sólo sirven a la espectacularidad y los trucos escenográficos; o los sainetes *La flor del barrio* (cuatro cuadros) y *La hora mala*, con otros cuatro, con escenas en comercios, plazuelas, interior de casa pobre, merenderos, obradores de modista, etc.

En cuanto a las escenas, es obvio que su número aumenta en proporción a las dimensiones de la obra, y mientras en la primera etapa el número medio de escenas por obra es de veintitrés, en la última es de treinta y ocho; pero si se establece la relación entre la obra en uno y tres actos, se puede deducir que las obras finales contienen, siempre considerando el término medio, menor proporción de escenas por

acto que las primeras. La razón estriba en que las piezas breves se articulan en escenas también breves, porque el movimiento de personajes es mucho más acentuado; en cambio, las obras en tres actos contienen escenas densas y largas, donde los personajes se manifiestan en diálogos más elaborados, que hagan posible la expresión de su conflicto. Como prueba de lo dicho, no hay más que comparar los manuscritos que se adjuntan en los apéndices 1 y 2, y que pertenecen, precisamente, a la primera y última época de Arniches: el primero, de *Las peluconas*, consta de veinte escenas en un acto; el segundo, *A mi no me quiere nadie*, tiene en su primer acto (el único escrito por Arniches y que señala escenas) diez escenas que son, como puede verse, considerablemente más largas. Se atempera el movimiento y la palabra se adueña del escenario; instalados en su mundo, en un ambiente único, los personajes condensan en expresivos diálogos los avatares de su peripecia vital.

CUADRO 10
ORGANIZACION TEATRAL EXTERNA (*)

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	Total
Obras en un acto	45 94%	39 93%	12 38%	2 5%	1 4%	98 53%
Obras en dos actos	1 2%		10 31%	5 14%	3 14%	19 10%
Obras en tres actos	2 4%	3 7%	10 31%	29 78%	18 82%	62 34%
Obras en cuatro actos				1 3%		1 3%
Obras con actos divididos en cuadros	27	32	17	8	3	87
Dos cuadros	1	1	1	2	3	8
Tres cuadros	15	17	7	1		40
Cuatro cuadros	4	8	3	2		17
Cinco cuadros	4	3	3	3		13
Más de cinco cuadros	3	3	3			9
Número medio de escenas por obra	23	24	29	35	38	
Número máximo de escenas en una obra	46	48	44	47	40	
Número mínimo de escenas en una obra	13	4	6	10	35	

(*) He excluído del cómputo general los sainetes rápidos, que por sus peculiares características distorsionan por completo los resultados, además de no ser relevantes para el fin propuesto. No obstante, ha de quedar constancia de que se trata de piezas en un acto (doce en la tercera etapa y uno en la última), con un número de escenas que oscila entre una y cuatro. Tampoco figuran cuatro obras de la última etapa cuyos actos es imposible conocer por no estar editadas y no mencionarse en las críticas.

TITULOS

Como afirman Marchese y Forradellas:

"en la comunicación literaria el título pertenece -al menos en los últimos- de pleno derecho a la semántica del texto y constituye, por ello mismo, una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite"⁷⁵.

Parece evidente que el título es otro de los datos que orienta las expectativas del lector o espectador hacia el argumento de la obra, su intención o lección moral, sus personajes o cualquier otro aspecto. Si es cierto, como afirman los citados autores, que "la auténtica obra de arte se propone trastocar las expectativas más obvias de los espectadores"⁷⁶ con recursos que exijan una lectura más atenta y sean capaces de sorprender, el conocimiento de la forma de titular de un autor proporcionará valiosa información para determinar su concepción del arte, su actitud ante los códigos establecidos y, desde luego, la naturaleza de su mensaje.

Por su parte, el valor semántico del título puede hacerlo necesario para descifrar correctamente el mensaje y comprender el sentido que el autor pretende dar a su obra: piénsese, por ejemplo, en los casos de títulos irónicos, o en las especificaciones añadidas en forma de subtítulos, que acotan

⁷⁵Marchese, A., y Forradellas, J., Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Ariel, Barcelona, 1986, pp. 440-45.

⁷⁶Ib. p. 405

el campo de significados y remiten a aspectos y matices concretos.

Desde este punto de vista, el convencionalismo que define al género chico, se refleja también en sus títulos. Ante unas obras perfectamente codificadas en sus temas, ambientes y espacios, personajes y recursos, el espectador no hace otra cosa que reconocer lo esperado; si funcionan los mecanismos del pacto que describe Salaün, y los dramaturgos dan al público lo que este espera y pide, es obvio que el título nunca va a trastocar sus expectativas, a no ser como procedimiento cómico, de la misma forma que pudieran hacerlo los abundantes juegos de palabras incluidos en el texto. De hecho, Deleito y Piñuela llega a afirmar que, en el género chico, el título carece por completo de valor significativo y podría ser fácilmente intercambiable, "pues es sabido que en ese género teatral el nombre no hace a la cosa"⁷⁷.

Los títulos de la primera época de Arniches responden a este carácter. En el período que abarcan las dos primeras etapas, hasta 1910, se perfilan dos grandes grupos de títulos: los que remiten al personaje principal (forma muy frecuente en toda la literatura del XIX) y los que se refieren al contenido, bien sea en un enunciado general (*Panorama Nacional*, *Instantáneas*, *El siglo XX*) o concretándolo en un elemento significativo de la trama: objeto, lugar, costumbre, leyenda, conducta o tiempo. Títulos como *Calderón*, *El amo de*

⁷⁷ Deleito y Piñuela, *ob.cit.*, p. 169.

la calle, o El pobre Valbuena, pertenecen al primer grupo; La leyenda del monje, Las campanadas, El puñao de rosas o La fiesta de San Antón, en cambio, anticipan el contenido en su forma de mayor concreción.

Son títulos que, en su misma configuración lingüística, denotan su carácter tradicional: los más frecuentes son las combinaciones artículo + sustantivo + adjetivo o artículo + adjetivo + sustantivo (El brazo derecho, Las malas lenguas); artículo + sustantivo + complemento con "de", realizado frecuentemente por un nombre propio (La leyenda del monje, El tío de Alcalá); o bien artículo + sustantivo, ya sea en singular o en plural. Este último y abundante grupo, donde se incluyen, por ejemplo, Los secuestradores, Los mostenses, Los cuadrilleros o Los descamisados, contiene una evidente orientación tipificadora, o, al menos, generalizadora: los personajes colectivos casi siempre remiten, en el horizonte de expectativas del receptor, a grupos tipificados.

En cuanto a los que se refieren a un personaje individual, pueden hacerlo mediante el nombre u otra denominación: Calderón, Tabardillo, El príncipe heredero, El cabo primero. Cabe destacar en este grupo una cierta evolución desde denominaciones puramente objetivas, como los ejemplos citados, que no contienen otra cosa que el nombre o identidad del personaje, a valoraciones, en forma de adjetivos antepuestos, que seleccionan un rasgo de su personalidad y, con ello, anticipan en parte el sentido de sus acciones: El terrible Pérez, El pobre Valbuena, El iluso Cañizares o El

distinguido sportsman.

El carácter cómico de estas obras se preanuncia a menudo en su título, aunque no es sino tras conocer la pieza completa, cuando este sentido se hace efectivo y puede ser captado por el espectador. Arniches, gran conocedor del lenguaje, proyecta, a veces, su capacidad cómica en los títulos, haciendo de ellos un chiste más: **Café solo**, se refiere a un café donde no entra un solo cliente; **Candidato independiente**, ya sugiere el cariz de esa "independencia" en un sistema electoral manipulado; **El pie izquierdo** es la réplica burlesca a otro título suyo, anterior en sólo unos meses, como es **El brazo derecho**; y **El perro chico** contiene la doble referencia a un animal pequeño y a una moneda de escaso valor, con lo que se jugará en el texto, como puede suponerse.

Dos últimas clases de títulos quedan por señalar en estas primeras etapas: los que se refieren a una fiesta popular madrileña (**La fiesta de San Antón**, **El día de San Eugenio**, **La cara de Dios**) y los que se basan en una expresión o dicho del habla común para indicar el sentido de la trama o el carácter de un personaje: **Alma de Dios**, **Genio y figura**, **La carne flaca**, **La suerte loca**, **Las malas lenguas**.

En todo caso, los primeros títulos de nuestro autor evidencian la escasa atención que merece un elemento perfectamente codificado, que únicamente demuestra el ingenio de su autor por su contenido cómico, pero que nunca va a subvertir unas expectativas sólidamente asentadas en una abundante producción.

Los títulos de la tercera etapa dejan ver una mayor atención al personaje. Como puede verse en el cuadro 10, aumenta la proporción de este grupo con relación al conjunto; son las figuras dramáticas, individuales o colectivas, quienes asumen la carga significativa del título. Cada vez son más numerosos los nombres propios y los apodos: **El amigo Melquíades, Serafín el pinturero, La venganza de la Petra** y tantos otros; pero la publicación, en esta etapa, de los doce sainetes rápidos, incrementa notablemente el número de títulos con alusión a personajes colectivos, grupos típicos que el sainete va a describir: **Los ateos, Los pobres, Los culpables, Los ambiciosos, etc.**

La concreción de contenidos mediante un elemento significativo constituye, también en esta década, el segundo gran grupo de títulos: **La piedra azul, La flor del barrio, Las grandes fortunas.**

Pero el dato más interesante, indicativo de un nuevo rumbo en el teatro arnichesco, es la aparición de títulos con una nueva perspectiva: es un personaje de la obra quien habla, y sus palabras (una frase, exclamación o réplica contenida en el texto) se convierten en emblema de la pieza entera, de forma que el contenido se proyecta de dentro afuera, en un sentido contrario al que, hasta ahora, venía siendo habitual. Títulos como **¡Que viene mi marido!** o **No te ofendas, Beatriz,** remiten a una figura dramática que, desde el interior de su mundo de ficción, condensa en una sola frase el problema de la obra. Situación muy distinta a la del autor demiurgo que,

desde su conocimiento previo y total, proporciona desde fuera la información que mejor pueda representar el sentido de la pieza.

Es esta una forma de titular que se encontrará, con relativa frecuencia, en épocas posteriores, como puede observarse en el cuadro 11: ¡Qué hombre tan simpático!, ¡Adiós, Benítez!, Los celos me están matando, o Yo quiero, son algunos ejemplos de esta clase de títulos que, además, de presentar una construcción lingüística más innovadora, confirman la atención, cada vez mayor, al personaje. Desde un 43% de títulos referidos al personaje en la primera etapa, se pasa a un 70% en la última (incluidos los últimos citados, con intervención directa de dicho protagonista). Es el personaje quien interesa: sus problemas, su carácter, su personalidad en interacción con otras; las circunstancias externas al individuo, que antes tenían la prioridad (objetos, costumbres, lugares, fiestas) pasan ahora a un segundo lugar; el mensaje de la obra está en la figura humana que la protagoniza. Y así como en la época del género chico el título no era apenas motivo de preocupación para los autores, a medida que pasan los años y se suceden otras concepciones dramáticas, se aprecia un creciente interés por lo que este elemento pueda sugerir. Así se desprende de los comentarios de Tellaeche, en su amplio reportaje *Lo que cuesta estrenar una zarzuela* (2ª parte), donde explica con detalle todas las incidencias que preceden al estreno de una obra lírica:

"Antes de entrar de lleno en la lectura surgen

previos comentarios acerca del título. Unos lo creen largo y otros corto. Hay quien opina que dice más de lo conveniente y quien arguye que nada descubre o despista en demasía"⁷⁸.

Y desvela algunas de las razones que se esconden tras determinados títulos:

"Oímos en determinados casos calificar de sospechosa e inquebrantable la decisión de libretistas y compositores a no variar una sola palabra del titular escogido. Puede obedecer a razones artísticas, motivos sentimentales, efecto óptico de composición de cartelera; pero (voy a descubrirlo a quien lo ignore) las más de las veces es ¡por superstición!"⁷⁹

Lo cierto es que se pueden documentar bastantes casos de cambio de títulos, buscando el efecto más sugerente, el contenido más acertado o el mayor atractivo para el espectador. En Arniches, por ejemplo, la obra *Genio y figura* se tituló anteriormente *La miel de la vida*⁸⁰; *Bésame, que te conviene* nació con el título *La sortija de Venus*⁸¹; y no es descabellado afirmar que *La tragedia del pelele* recibió como título inicial el de *Rolando, no te acalores*⁸². A veces, aprovecha la popularidad de determinados estribillos (*Es mi hombre, Me casó mi madre*) para conseguir un títulos atractivo. Los casos referidos a otros autores y obras se pueden

⁷⁸ Heraldo de Madrid, 10, octubre de 1929.

⁷⁹ Ib.

⁸⁰ Véase Heraldo de Madrid, 10 de noviembre, 1910.

⁸¹ "A los directivos del Martín ...le parecería ese título demasiado 'old style'. Lo era, efectivamente." La Voz, 1 de Abril, 1936.

⁸² Así se desprende, mediante el cotejo de fechas, teatros y actores, de unas declaraciones de Arniches en Heraldo de Madrid, 17 de enero, 1935.

documentar con facilidad en las gacetillas y secciones de "rumores" teatrales de los principales periódicos⁸³.

En el período comprendido entre 1914 y 1934 se observa, en la producción de Arniches, una permanente presencia de los títulos dobles. Desde *El amigo Melquíades* o *Por la boca muere el pez* hasta *Paquita la del Portillo* o *En el querer nadie manda*, encontramos hasta diecinueve casos de doble título, siempre en sainetes (con la sola excepción de *La cárcel modelo* o *La venganza de un malvado*, que es un enredo situado en una población costera de veraneo). Con ellos, Arniches continúa una costumbre (iniciada por Ricardo de la Vega, allá por 1883, con *De Getafe al paraíso* o *La familia del tío Maroma*) que llega a constituirse en marca de género.

El segundo de los títulos suele adoptar, en nuestro autor, la forma de un refrán o dicho popular, y expresa diáfananamente el mensaje moral: *El zapatero filósofo* o *Año nuevo, vida nueva*, *El amigo Melquíades* o *Por la boca muere el pez*, *Don Quintín el amargao* o *El que siembra vientos...*, etc. Son títulos de mayor pretensión informativa, que encuentran en el refrán la forma más idónea para expresar su contenido moral, puesto que, con el nivel de síntesis que un título necesita, los refranes condensan comportamientos y valores de la moral popular y están, por ello, cargados de significado.

Precisamente, este carácter valorativo establece un claro

⁸³ Como ejemplo, la referencia a una comedia, próxima a estrenar, de Calvo Sotelo: "Se llamaba -usted se acordará- *El alba sin luz*. Después de la lectura a los Heredias, tuvo otro título. *El nuevo día*. Pero Federico Romero le gusta mucho más lo del alba. Y en eso está ahora. Dudando..." *La Voz*, 24 de enero, 1936.

desnivel entre ambos títulos: el primero, neutro, denotativo, se limita a nombrar al protagonista; el segundo, valorativo y didáctico, contiene el mensaje.

Otros títulos, sin tener forma de refrán, también enjuician una cualidad o defecto con la misma intención valorativa: El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia, El conde de Lavapiés o No hay fuerza contra la astucia, Serafín el pinturero o Contra el querer no hay razones y El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno son algunos de ellos.

En todos estos casos, el título remite a un contenido posterior que demostrará lo previamente afirmado; al fin y al cabo, una forma de anticipar el desenlace.

Caso distinto es el de los títulos dobles con absoluta igualdad entre ambos términos, de forma que podrían ser intercambiables: El último mono o El chico de la tienda, La mujer artificial o La receta del doctor Miró, La cárcel modelo o La venganza de un malvado.

La distinta configuración de los títulos (incluyendo el aspecto lingüístico, que se puede observar en el cuadro 12), indica la evolución de Arniches desde lo genérico y simbólico hacia lo concreto; de lo colectivo a lo individual; de lo convencional a lo personal y distinto; de lo objetivo a lo subjetivo, y de lo tipificado a lo único. Es la diferencia que existe entre Los pícaros celos y Los celos me están matando, entre Los camarones y ¡Mecachis, qué guapo soy!, o entre Panorama Nacional y Bésame, que te conviene.

CUADRO 11

CONTENIDO Y DISTRIBUCION DE TITULOS

			1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	Total
P E R S O N A J E S	I N D I V I D U A L E S	Nombre propio	5	6	12	12	7	42
		Otro nombre	6	5	6	3	5	25
	COLECTIVOS		10	7	10	1	2	30
Enunciado general del contenido			4		1			5
Enunciado concreto del contenido		Lugar	3	3	3	4		13
		Tiempo		2				2
		Objeto	10	5	3	1		19
		Conducta	2	3	1	1	4	11
		Fiesta popular	2	1			1	4
Elemento significativo		Otros	6	7	6	6	3	28
Intervención del personaje					2	8	4	14
Valoración del personaje				3		1		4

CUADRO 12

CONSTRUCCION LINGUISTICA DEL TITULO

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Sustantivo	2					2
Artículo + Sust. singular	2	2	1		1	6
Artículo + Sust. plural	14	3	9	1		27
Sustant.+ Adjetivo Adjet.+ Sustantivo	6	2	2		1	11
Art.+ Sust.+ Adjet. Art.+ Adjet.+ Sust.	11	16	8	5	6	46
Art.+ Sust.+ Nombre propio (solo o con "de")	4	5	16	11	3	39
Art.+ Sust.+ comp. con "de"	4	9	5	7	2	27
Sust.+ Sust.	1	2			1	4
Nombre propio	4	3	1	3	4	15
Exclamaciones			1	4		5
Oraciones			1	6	8	15

TIEMPOS Y LUGARES DE ACCION

Espacio y tiempo son las dos coordenadas esenciales para construir la ficción. Dos códigos compuestos por numerosos y variados signos que se hacen presentes desde el mismo pórtico de la obra (al menos, de la obra leída) con la habitual indicación "La acción en X. Epoca X". Todo drama discurre en un espacio (soporte en que se inscriben todos los demás signos y sistemas escénicos) y se inserta en un tiempo, donde la acción se hace posible y adquiere sentido.

El espacio dramático recreado en el escenario⁸⁴ se concreta a dos niveles: uno primero y general, que podría llamarse geográfico (Madrid, pueblo castellano, huerta valenciana, la India o Viena), y uno segundo, más concreto, que sitúa la acción en el interior de una vivienda o un comercio, la habitación de un hotel, una estación de tren o plazuela de los barrios bajos. Por lo que respecta al primer nivel, al que se refieren los datos que siguen a continuación, la localización en ciudades, regiones o zonas

⁸⁴ Son muchas las teorías dramáticas que abordan la noción de espacio, diversificándola en numerosos sentidos en cuyo análisis no voy a entrar: espacio real, o arquitectónico, del escenario y del teatro en general; espacio simbólico o espacio representado; el espacio de los que miran y de los que son mirados, es decir, espectadores e intérpretes; espacio mostrado y espacio aludido; etc. Véase Pavis, P., o.c., pp. 177-79. Spang, K., o.c. pp. 201 ss. Tordera, A., o.c., pp. 174 ss.

determinadas es relevante en ciertos tipos de teatro, en los que constituye una de las más específicas y decisivas marcas de identidad: sainetes y zarzuelas del género chico, operetas, o, en los años veinte y treinta, la zarzuela regional en tres actos. En otros casos, y ya sin intención tipificadora, estos espacios adquieren significados de crítica social o política, o se diluyen en una neutralidad sin otra razón que la de un pretendido realismo.

Es común identificar a Arniches con Madrid, y no sin fundamento: la presencia de esta ciudad es casi constante en su teatro, y la relación mutua entre sus creaciones ficticias y el mundo real, intensa y altamente productiva⁸⁵. Pero no hay que olvidar la presencia de otras localizaciones que, aunque en menor proporción, adquieren, en ocasiones, importantes significados.

Como puede observarse en el cuadro 13, el 66% de la producción arnichesca tiene a Madrid como escenario, único o compartido; a ello hay que sumar las ocasiones en que, con localización distinta, Madrid está presente como espacio aludido, en forma de nostálgico recuerdo, contraste de vida o amenazante centro de poder. Esto ocurre en un total de doce obras, distribuidas en la forma que señala el cuadro 13: entre ellas, *La heroica villa*, *Los caciques*, *Los camarones*, *La tragedia de Marichu*, *¡Adiós, Benítez!*.

⁸⁵En particular, en lo que se refiere al lenguaje, comportamientos, actitudes y cualidades de los tipos, como han puesto de manifiesto casi todos los estudios sobre este autor y como él mismo confiesa en Heraldo de Madrid, 10 de noviembre, 1927.

Los recursos para expresar esta localización son variados: la declaración expresa ("La acción en Madrid"), la contenida en los diálogos o la referencia a lugares identificables de la capital: calles o plazas, lugares de esparcimiento, establecimientos, etc.⁸⁶. Y eso sin entrar en aspectos temáticos o de contenido dramático, como pudiera ser el lenguaje específico, los rasgos de sus tipos y la ambientación costumbrista, que hablan por sí solos del madrileñismo de la obra.

Es bien sabido que, en la obra de Arniches, Madrid no es un simple soporte espacial para el desarrollo de la acción, sino un lugar lleno de significado y valores: casi una forma de ser, que este autor ha contribuido a crear de forma decisiva⁸⁷. Lo castizo madrileño ha llegado a ser lo que en los escenarios aparecía como tal: el humor, las cualidades, el porte, el lenguaje vivo y chispeante que el madrileño ha hecho suyo tras haber pasado por el sabio filtro de un autor observador y penetrante⁸⁸.

Los inicios del madrileñismo de Arniches hay que inscribirlos en la tarea creadora y propagadora de un Madrid

⁸⁶En la elaboración del Cuadro 13 he prescindido de estas diferencias, incluyendo en la localización "Madrid" todas las obras que, de una u otra forma, lo indiquen.

⁸⁷No es extraño que muchos después, en 1991, y con ocasión del estreno de *La venganza de la Petra*, Enrique Llovet llegue a decir:

"Por eso amamos a Arniches. Porque concreta ante nuestros ojos ciertos signos de identidad que permiten reconocerse a esta tribu urbana de la que, nos guste o no, todos formamos parte". Programa de mano. Teatro La Latina.

⁸⁸Véase Sánchez de Palacios, M., El Madrid de Carlos Arniches, ABC, 30 de diciembre, 1965 y Bueno, M., El parisianismo en el teatro. Nuestro madrileñismo, ABC, 25 de abril, 1929.

ideal propia del género chico. Un reciente e interesante artículo de Carmen del Moral desgrana con claridad los términos de esta mitificación de Madrid, a partir del contexto y condiciones en que se desarrolla el teatro por horas y el carácter peculiar de sus autores:

"El éxito popular de este género... no se explica si no se advierte que tuvo la habilidad de conectar a través de un amplio repertorio de temas con un público muy amplio que hizo suyo al lograr interesarle por ellos. De estos temas, el más recurrente es Madrid, la ciudad y sus gentes"⁸⁹.

Arniches, en sus comienzos, participa de esta tendencia general; será a partir de 1898, con *El santo de la Isidra*, cuando inicie las personales elaboraciones que habrán de llevarle a su consagración como clásico del sainete y maestro de madrileñismo. Coincide esta obra con un momento de fervor madrileñista en el teatro: los clamorosos éxitos de *La verbena de la Paloma* (1894), *Las bravías* (1896), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *La Revoltosa* (1897) y *El santo de la Isidra*, entre otros títulos, llegan a hacer de la ciudad un auténtico mito que se afirmará, con gran fortuna, durante los años siguientes.

El aumento progresivo de localizaciones en Madrid que se produce hasta 1920 y, en particular, en la tercera etapa, señala el momento culminante del sainete y de la orientación costumbrista de las obras. En los años siguientes Madrid será

⁸⁹Moral, C. del, *La mitificación de Madrid en el género chico*, *Revista de Occidente*, n.º 9128, Madrid, Enero 1992, p. 73.

sólo el lugar natural para unas farsas y comedias que centrarán su mensaje en la problemática individual o en el retrato de familia de una complaciente burguesía; el espacio común a público, autor y figuras dramáticas, propio de una dramaturgia madrileña pero no madrileñista. Obras como *Vivir de ilusiones*, *El señor Badanas*, *Es mi hombre* y otras muchas, responden a este carácter.

En cuanto al resto de las localizaciones, dependen -y al mismo tiempo explican- los diferentes rumbos, temas y orientaciones de la producción de Arniches y del teatro cómico en general.

Antes de llegar a *El santo de la Isidra* (que es su estreno número 40), elige sus espacios dramáticos de acuerdo con los que, en cada momento, gozaran de mayor aceptación por parte del público; así se explican, por ejemplo, las frecuentes localizaciones en pueblos y aldeas, en un período en que, según Deleito y Piñuela, este tema se impone con fuerza⁹⁰. Entre 1890 y 1893, Arniches escribe siete obras consecutivas de tema y ambiente pueblerino; en los dos años siguientes, esta ubicación alterna con la madrileña en proporción similar, y en 1896 vuelve a estrenar cinco comedias aldeanas. A partir de aquí, el pueblo convencional desaparece como espacio dramático, y la localización madrileña alterna con las pequeñas ciudades de provincia, los pueblos de veraneo

⁹⁰Iniciada, según este autor, en la temporada 1890-1891 en Apolo, la moda de la zarzuela aldeana se mantendrá durante unos seis o siete años, aunque conviva con otra clase de producciones. Deleito y Piñuela, J., o.c., pp. 186-190.

Estos últimos se limitan como puede verse, a las tres primeras etapas: dos obras en la primera y cinco, respectivamente, en la segunda y tercera. Los lugares elegidos son, con preferencia, los países orientales; pero también aparece Africa, la selva americana, imaginarias ciudades francesas y alemanas (Tronville, Malademburgo), el Tirol, Calabria, Nueva York, Venecia, la India y Flandes. Por tratarse de viajes, estas localizaciones en países extranjeros se limitan a los segundos y, en su caso, terceros actos o cuadros, ya que el primero -punto de partida para el viaje- siempre transcurre en Madrid. Las combinaciones en los casos de localización múltiple pueden verse en el cuadro 14.

En torno a los años diez, el auge de la opereta, la revista y las obras fantásticas y espectaculares, explica el uso de espacios también fantásticos, alegóricos o indeterminados, que sirven de soporte a situaciones de la misma índole: el infierno, alta mar, la imaginaria corte de Risalia, el Reino de las Flores, etc. Localizaciones escasa presencia, circunscritas unos pocos años de su producción.

De la misma forma que Madrid, cada uno de estos espacios dramáticos comporta todo un mundo de significados y/o valores.

Los convencionales pueblos de la primera época (pueblos imaginarios, con nombres tan expresivos como Villarreal, Villacañas, Villaparda) son la representación del primitivismo y la ignorancia, que sirven de plataforma para la comicidad. Un lenguaje vulgar, una vida elemental y burda y unas figuras tipificadas y estables (el alcalde, el alguacil, el boticario,

el gañán, el labriego tosco) componen la imagen de unas aldeas tan lejanas a la recreación idílica de lo pastoril, como a la representación de la ingenuidad campesina o a la apacibilidad de la vida sosegada; son el contraste con la gran urbe, que opone primitivismo a civilización, ignorancia a conocimiento y elementalidad animal a sentido humano. Desde la posición de superioridad del hombre urbano, estas vidas toscas y rudimentarias hacen reír.

Más adelante, sin embargo, los pueblos (que ya no se llamarán sino "pueblo de Castilla", "pueblo de la costa cantábrica", "pueblo de la sierra") se liberan de este degradante convencionalismo y son, únicamente, un lugar para la variación y el alejamiento de la ciudad: o lugar de descanso o motivo de tipificación regional, con el que resaltar la diferencia. Así se conocen pueblos de la huerta levantina, de Aragón, la sierra andaluza o la costa vasca, o bien pueblos con un valor ya establecido por la tradición, como Lagartera, Esquivias o Brihuega. No es raro que estos lugares sean objeto de una mitificación semejante a la que se realiza con Madrid, mediante el tratamiento laudatorio de sus tipos, costumbres y rasgos de carácter.

Las pequeñas ciudades provincianas, por su parte, son el lugar natural de la mediocridad, la hipocresía y el oscurantismo. Nominadas, a veces, como pueblos (los límites entre pueblo y pequeña ciudad aparecen muy poco definidos en la obra de Arniches), estos ámbitos contienen la ignorancia y la miseria moral más repugnantes, bajo una capa de

pretendido refinamiento que no es otra cosa que cursilería. La inefable Villanea, sede de *La heroica villa*, *La señorita de Trevélez* y *¡Adiós, Benítez!*, es la aportación de Arniches a ese conjunto de imaginarias ciudades provincianas que ha producido la literatura española del XIX, entre las que *Vetusta*, *Orbajosa*, *Marineda*, *Moraleda* y *Castro Duro* (César o nada de Pío Baroja) son las más conocidas. La Villanea arnichesca representa, como las citadas, todo un modo de ser y de vivir que tiene su centro en las clases medias y aristocracia provinciana: el mismo ambiente de la ciudad castellana donde transcurre *La pobre niña* (prefiguración de Villanea) o, al final de su producción, *Ya conoces a Paquita*.

La localización en pequeñas ciudades innominadas tiene un significado muy distinto en las comedias burguesas, donde representan los lugares de veraneo y esparcimiento de la "gente bien". Las villas de recreo, playas y casinos son el ambiente idóneo para expansiones galantes y frívolas aventuras amorosas, como ocurre, por ejemplo, en *La tragedia de Marichu*, *¡Qué encanto de mujer!*, *La risa de Juana* o *La cárcel modelo*, situados en diversos puntos de la costa norte (Zarauz, Santander) o pueblos de la sierra. Para la distribución de todos estos espacios, véase cuadro 14.

La localización temporal ofrece, en cambio, una notable homogeneidad, con un predominio abrumador de obras situadas en época actual. Tan sólo nueve se alejan del estricto presente para situar la acción en un pasado próximo o lejano: cuatro de la primera etapa, dos de la segunda y tres de la

presente para situar la acción en un pasado próximo o lejano: cuatro de la primera etapa, dos de la segunda y tres de la tercera⁹¹. En unos casos, el tiempo histórico seleccionado se relaciona con un hecho histórico, lo que justifica la presencia del elemento militar. Así ocurre en *La guardia amarilla* (guerras de Flandes), *Tabardillo* (guerra de la Independencia, 1808), *La alegría del batallón* (segunda guerra carlista), *La sombra del molino* (guerra franco-bávara de 1797) o *El plan de ataque* (1701, guerra de Sucesión española). Estas referencias históricas carecen, sin embargo, del mínimo rigor, y no operan sino como creadoras de una atmósfera o clima donde desarrollar un tema amoroso más o menos convencional, de acuerdo con los ingredientes básicos de este género, la zarzuela histórica, que gozó del favor popular en ciertos momentos del género chico.

Como ejemplo, sirva el tratamiento de la historia que se hace en *El plan de ataque*, y que puede extrapolarse a todas las demás obras mencionadas. La acción está situada en Cataluña, durante la guerra de Sucesión en que se disputan la corona de España Felipe de Anjou (Felipe V) y el archiduque Carlos de Austria, apoyado por Cataluña, Aragón y Valencia. Las acciones bélicas y referencias históricas que contiene son falsas, en particular la que cierra la obra:

"y ahora, puesto nos vemos libres de estos

⁹¹ En esta última incluyo *El amigo Melquiades*, estrenada en 1914 y localizada en 1911, porque, en sentido estricto, no es del presente. Sin embargo, por su tema y características puede considerársela obra actual sin incurrir en graves desviaciones. Con ello, se reduce a ocho en número de obras no actuales, sobre un total de 186; lo que representa un exiguo 4%.

que realmente, no termina hasta 1711, con el tratado de Utrecht.

A esto hay que añadir algunos casos de anacronismo, con la alusión a detalles del presente: la posibilidad de librarse de quintas, o la exclamación "¡Viva la Pepa!"⁹³ que, evidentemente, no existía en 1701. Sólo son reales el hecho de la guerra y sus dos protagonistas, así como el apoyo de Cataluña a la causa del archiduque.

En otros casos, el pasado carece, incluso, de esta aproximación a la historia; ausente el elemento militar, plantean temas convencionales, sin relación alguna con el marco temporal en que están insertos: *Los mostenses* vagamente ubicada en la época de Carlos IV, y *Los guapos*, situada en 1840, responden a este carácter.

Por último, la localización temporal de *La estrella de Olympia*, en 1812, cuando la invasión de Francia por los aliados, se explica sencillamente por su dependencia del texto original, *Boule de suif*, de Maupassant, de la que es una declarada adaptación.

El teatro de Arniches es, por consiguiente, un teatro plenamente inserto en su presente, ceñido a la circunstancia del momento; una transmutación de la vida cotidiana en ficción dramática, deformada en sus rasgos y proporciones, pero familiar y cercana al espectador, que reconoce en el escenario la peripecia de su propia vida.

⁹³Ib., p. 8 y 31 respectivamente.

No obstante, a partir de esta evidente e ineludible premisa de "actualismo", se observan diferentes tratamientos de ese presente, que, unas veces, se manifiesta en concretas referencias a la actualidad y otras no es sino un tiempo neutro, sin marca alguna que permita identificarlo. Aún más: en el primero de los casos, el presente puede adquirir rango temático (crítica a problemas actuales, comparación del presente con el pasado inmediato, conflictos originados por los cambios de costumbres o ideas, etc.) o un sencillo valor documental y realista, con el retrato de figuras, modos de vida, conversaciones y detalles de actualidad. No es de extrañar, pues, que dos obras alejadas en el tiempo, puedan desarrollar un argumento idéntico, con un simple baño de actualidad en el nivel más superficial, hecho que se constata con cierta frecuencia en la obra de Arniches.

Como puede observarse en el cuadro 16, la proporción de obras localizadas en el presente, ya sea como tema o como marco realista, aumenta en clara progresión.

En la etapa inicial, son las revistas y sainetes madrileños, que, respectivamente, abren y cierran este período, los que contienen referencias directas a la realidad, en tanto que los enredos y zarzuelas aldeanos carecen de precisiones temporales: la temática rural suele favorecer el tiempo neutro, con algunas notables excepciones de épocas posteriores, como *Los caciques*.

Más adelante (segunda y tercera épocas), las operetas se unen esta temporalidad neutra, puesto que la trama no tiene

contacto alguno con la realidad; los ámbitos rurales y provincianos continúan con su escasa referencia a la actualidad, bien por el convencionalismo de sus asuntos, bien porque se sugiere que el alejamiento de la gran ciudad sumerge a estas gentes en una vida sin tiempo: es el tiempo detenido e interminable de la pequeña ciudad.

En la última etapa, por el contrario, la ausencia de un marco temporal concreto es, a mi entender, conscientemente buscada, como forma de eludir un presente poco satisfactorio: así puede entenderse en *El hombrecillo*, *El padre Pitillo*, *El tío Miseria*, y otras. Las obras referidas al presente son las que se estrenan en los años treinta anteriores a la guerra civil, aunque la actualidad que reflejan sea más que discutible.

CUADRO 13

LOCALIZACION ESPACIAL

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Madrid		25 48%	29 69%	32 73%	26 70%	13 50%	125 66%
Pueblo	Costero	2	1	1	3	1	8
	Interior	18	11	5	8	5	47
Ciudad de provincias		1	2	2	4		9
Lugar fantástico			1	3			4
País extranjero		2	5	5			12
Localización desconocida		1		1		7	
Madrid como espacio aludido		5	1	2	3	1	12

CUADRO 14

ARTICULACION DRAMATICA DE LAS LOCALIZACIONES ESPACIALES

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Localización única		47	37	39	33	19	175
Localización múltiple	Madrid/País extranjero	1	3	2			6
	Madrid/Ciudad española/País extranjero		1	1			2
	Madrid/Pueblo o pequeña ciudad		1		3		4
	Ciudad/Pueblo			1	1		2

CUADRO 15

PROVINCIAS Y REGIONES ESPAÑOLAS REPRESENTADAS

	1988- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Alicante		1		1		2
Andalucía		4				4
Aragón	1			1		2
Asturias	1					1
Cataluña	1					1
Castellón (Maestrazgo)		1				1
Castilla	1	3	2	1	3	10
Costa Vasca				1	1	2
Guadalajara				2		2
Madrid (provincia)	2	1				3
Salamanca	1		1	1		3
Santander	1	1		1		3
Toledo		1		1		2
Valladolid	1					1
Zaragoza			1			1

CUADRO 16

LOCALIZACION TEMPORAL

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Tiempo neutro	25	16	8	3	6	58
Tiempo presente	18	24	32	33	10	117
Tiempo pasado	4	2	3			9
Localización desconocida	1	1	1	1	10	13

AMBIENTES

El segundo nivel en que se concreta el espacio dramático, está vinculado al espacio escénico (el directamente percibido por el público) y a la escenografía en su conjunto. Su construcción requiere, de forma ineludible, la colaboración imaginativa del espectador, que debe dar realidad a lo que sólo son figuraciones⁹⁴; aunque las indicaciones del autor son la base imprescindible para esta composición, el componente subjetivo es esencial, por lo que, incluso, el espacio dramático podrá adquirir tantas formas concretas como espectadores haya. En este sentido, la sola lectura de una obra dramática permite construir su imagen espacial, sin necesidad de verla representada; aunque, ciertamente, esta construcción mental del lector nunca será la misma que pueda realizar un director de escena en la representación, entre otras razones, porque, como bien afirma Spang⁹⁵, el lector depende más directamente de las indicaciones del autor y está estrechamente vinculado a ellos: en la lectura nunca se

⁹⁴No se olvide la habitual exposición "figura...": una puerta "figura" la entrada a habitaciones interiores; unos telones y cartones pintados simulando caminos, árboles y follaje "figuran" un lugar del campo, etc.

⁹⁵Spang, o.c., p. 204.

pretende transgredir ni experimentar sobre las acotaciones.

Según esta coordenada espacial, los personajes pueden moverse en un bosque o palacio, en una casucha miserable, una plaza o callejuela o en un elegante salón. El autor selecciona intencionadamente los ambientes donde va a situar sus obras y los describe con más o menos pormenores, con un resultado que siempre resulta significativo para conocer su universo dramático. Los lugares de relación, la condición de las viviendas, los espacios rurales o los fantásticos indican el sector o parcela de realidad que merece la atención del autor, los personajes que tienen preferencia (y que habitan estos espacios) y, con ello, la orientación de su obra dramática.

En el caso de Arniches, podría decirse que todos aquellos lugares donde pueda desarrollarse la actividad humana, ya sea individual o colectiva, de clase media o baja, están presentes en alguna ocasión. Una obra tan abundante y diversa y tan vinculada con su realidad circundante, da cabida a toda clase de ambientes: reales y fantásticos, públicos y privados, exteriores e interiores, indefinidos y concretos. Sin embargo, cada uno de ellos tiene su propio significado, y el tratamiento que reciben en las diferentes etapas no es homogéneo.

Una primera clasificación permite agrupar en dos grandes bloques a la gran diversidad de ambientes creados: interiores y exteriores. Términos que, en unos casos equivalen a espacio privado/espacio público, en otros a cerrado/abierto, e incluso cabe la posibilidad de combinar entre sí estos cuatro marcos:

la habitación de una casa es un espacio, al mismo tiempo, privado y cerrado; pero el jardín o patio es privado y abierto. Una taberna, por ejemplo, es un ambiente cerrado pero público, y una verbena popular, también espacio público, es abierto o exterior. A esto hay que añadir los espacios imaginarios o fantásticos, como las nubes, el espacio, el Reino de las Flores, o palacios fabulosos; y los espacios neutros, que no tienen otra cosa que un telón con letras, o cartel anunciador, como ocurre en algunas obras (Ortografía, El método Gorritz, El trust de los tenorios...). Por consiguiente, será preciso llegar a un posterior y más concreto nivel de clasificación que proporcione una imagen real del universo dramático arnichesco, lo que se contiene en los cuadros 18 y 19.

En la primera etapa de su producción, como puede verse en el cuadro 17, los espacios dramáticos elegidos con preferencia son los exteriores, ya sean urbanos (la calle) o rurales (el campo, sierra o monte), ambos en número semejante. Les siguen las plazas o plazuelas y las praderas donde se celebran romerías y excursiones, muchas veces con nombres concretos: la pradera de San Isidro, la cara de Dios, el campo de las Vistillas o los montes del Pardo. Lugares reales y conocidos por los espectadores, que el pintor escenógrafo reproduce en sus telones con la mayor fidelidad, al igual que las calles y plazas.

De importante presencia son también los exteriores de las viviendas (corrales, huerta, portal, patios y corredores de

casas de vecindad); lugares de encuentro donde los personajes se relacionan, provocan y solucionan sus problemas en una demostración de vida colectiva, que, además de constituir la esencia misma del género chico, confiere a los personajes su condición de tipos. Los escenarios, como apunta Carmen del Moral, son los familiares a los espectadores y en ellos reconocen su propia manera de vivir:

"...la conversación masculina en la taberna alrededor de un puñado de naipes y un vaso de vino, la tertulia en el patio de una corrala en una noche calurosa, la disputa o algarada en un merendero de las afueras o el baile en una noche de verbena..."⁹⁶

Formas de sociabilidad urbana que tienen su equivalencia en los ambientes rurales: los encuentros en patios y huertas, la charla bajo el emparrado, los galanteos en la fuente o el monte, o el cruce en una encrucijada de caminos.

Pero aún más: los ambientes interiores (cerrados y particulares) inciden en esta misma dimensión colectiva: pocas veces remiten a la intimidad del individuo, sino que seleccionan aquellos ámbitos donde se producen las relaciones sociales: interiores de mesones, comercios, fondas, hoteles, etc. es decir, lugares públicos. El interior de la vivienda queda reducido a un escaso porcentaje que se encuentra, sobre todo, en los juguetes cómicos protagonizados por la clase media: ejemplos de ello son *Los conejos*, *El otro mundo*, *Calderón* y *Las manías*.

⁹⁶Moral, C. del, art. cit., p. 74.

Las posibilidades escenográficas de la época y las propias características de estas obras breves son algunas de las razones que explican la movilidad de ambientes dentro de la obra y la combinación de exteriores e interiores. La facilidad para cambiar decorados favorece los múltiples lugares de acción; pero ello, a su vez, depende de la clase de montajes que se hayan hecho, y, qué duda cabe, la escenografía de estos momentos basada en el telón, permite mayor movilidad que los complicados montajes llenos de volúmenes, accesorios y detalles que aparecerán más adelante. En todo caso, los cuadros a telón corto, con una utilización parcial de escenario para permitir cambios de decorado de mayor envergadura, son de frecuente utilización en la dramaturgia arnichesca.

En el cuadro 17, asimismo, puede observarse el número de obras en que se produce esta alternancia interior/exterior, el número de espacios distintos por obra (con predominio de los de un solo decorado o ambiente) y la relación entre el número de decorados y el de cuadros, que asciende al 76%: un elevado porcentaje que significa que a cada cuadro (o a la mayoría de ellos) corresponde un decorado o ambiente distinto, lo que implica una importante movilidad. Los telones cortos, antes mencionados, representan espacios poco significativos, pero también inciden en el movimiento y variedad de la pieza.

En la segunda etapa, se inicia un proceso que se continuará ya durante el resto de su producción: el progresivo aumento de los interiores y el consiguiente descenso de los

exteriores. Entre estos últimos, la calle incrementa notablemente su presencia (muchas de ellas, calles madrileñas con nombre propio); aparecen merenderos, lugares de esparcimiento, plazas y paseos. El genérico "telón de calle", de la etapa primera, deja paso a detalladas reconstrucciones de lugares tan concretos como la ronda de Valencia, la ribera del Manzanares, los desmontes del Príncipe Pío o la Fábrica de Gas.

Los interiores se diversifican en un amplio abanico de espacios, entre los que destacan establecimientos públicos, comercios de distinto tipo, lugares de trabajo (talleres, obradores, lavaderos públicos, peluquerías, oficinas) y lugares de ocio, como las tabernas, mesones, restaurantes y salas de baile o de juego. El predominio de obras con tres o cuatro decorados (pese a tratarse, en su mayoría, de piezas en un acto) habla de una diversidad que favorece, sin duda, al costumbrismo; pero un costumbrismo más detallado, específico y trabajado que el de la primera etapa, y que en sus variados y numerosos ambientes, llenos de vida, denota un mayor conocimiento de la realidad popular que se pretende llevar al escenario. Y como dato curioso, véase cómo el propio mundo del teatro se hace presente en esta etapa: el teatro como lugar dramático se diversifica también en sus escenarios, camerinos, salas de ensayo, e incluso, en *El cuarteto Pons*, en una insinuación del patio de butacas.

Ya en el período siguiente, los interiores superan, por primera vez, a los exteriores, y se acentúa la tendencia al

realismo y la concreción iniciada en los años precedentes. La vivienda, en sus distintas dependencias, será el espacio dramático por excelencia ya que, incluso, gran parte de los exteriores se sitúan en sus inmediaciones (patio, jardines) en lo que podría considerarse el exterior de un interior.

Y será en la intimidad del gabinete, la habitación o el comedor donde el personaje vivirá su problema: espacio individual y privado, signo de una dramaturgia nueva que busca sus materiales entre lo más auténtico y diverso de la naturaleza humana. El problema de Florita de Trevélez y su hermano don Gonzalo, por ejemplo, se plantea en el cerrado marco de un casino provinciano, se desarrolla en el jardín de los Trevélez y se resuelve en una de las habitaciones de su casa; otro tanto ocurre en *¡Que viene mi marido!*, la primera tragedia grotesca, o en la farsa *La venganza de la Petra*. Un repliegue a lo privado que se impondrá definitivamente en las dos etapas siguientes.

En todo caso, el rasgo definitorio de esta etapa es la diversidad, tanto en exteriores (donde hay que reseñar la casi total desaparición de ambientes aldeanos) como en interiores. Así lo atestigua la variedad de establecimientos públicos distintos, la dispersión dentro de la vivienda y la presencia de escenarios fantásticos en operetas y obras de espectáculo: los palacios orientales, por ejemplo, están representados en seis ocasiones. Como lógica consecuencia de esta variedad, cada uno de los ambientes tiene una escasa representación.

En las dos últimas etapas se tiende a una nivelación

entre espacios abiertos y cerrados, aunque en todos ellos prevalece lo individual sobre lo colectivo: las viviendas y sus aledaños, algunos establecimientos públicos y los lugares de esparcimiento de la burguesía (restaurantes, playas, fincas de recreo) acogen la mayor parte de los conflictos.

Por otra parte, se tiende a la economía de decorados, como puede deducirse de los datos que ofrece el cuadro 17: la coincidencia entre cuadros o actos y decorados es del 42 y 20% respectivamente, lo que indica la frecuencia con que más de un acto se desarrolla en el mismo espacio dramático. Es más: en la última etapa son mayoría las obras con un único ambiente y se trata en su totalidad, como se sabe, de obras en tres actos.

Evidentemente, ya no interesa la diversidad ambiental, ni la multiplicidad de lugares escénicos. Interesa el conflicto personal que se desarrolla en el marco de un único espacio, que suele ser la propia vivienda: nótese que este ámbito privado representa en la cuarta etapa un 44% sobre el total de espacios representados, y en la última un 48%. Elevada proporción si se tiene en cuenta la amplia gama de posibilidades que tiene el autor a la hora de seleccionar un ambiente; y si se piensa que en la primera etapa representaba tan sólo el 11%, la transformación se hace evidente.

La radical desaparición de espacios imaginarios afirma aún más este retorno a lo real individual, distante por igual de los estereotipos sociales y ambientales de la primera época y del costumbrismo documental que preside gran parte de su

producción; las palabras de Estremera sobre la ambientación. Los maestros canteros, en 1934, todavía son buen ejemplo de esta actitud:

"El ambiente es completamente nuevo: una colonia de casas baratas. Estoy cierto de que nadie utilizó este escenario para un sainete"⁹⁷.

Pero las últimas obras de Arniches, las escritas en solitario, no parecen buscar la originalidad o la novedad en los ambientes, sino el tratamiento de los personajes y su mundo interior: un puesto de flores en una calle madrileña, el interior de una casa rectoral o la pobre habitación de una vivienda de artesanos son el marco suficiente para ello.

⁹⁷ La Voz, 14 de diciembre, 1934.

CUADRO 17

CLASES Y DISTRIBUCION DE AMBIENTES

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Exteriores	78 62,5%	70 55%	42 37%	36 42%	10 34,5%	236 49%
Interiores	42 33,5%	50 39%	68 60%	50 58%	19 65,5%	229 48%
Imaginarios o fantásticos	4 3%	4 3%	4 3%			12 2%
Neutros	1 1%	3 3%				4 1%
Combinación exterior/interior en la misma obra	17 36%	26 20,5%	21 18%	11 13%	6 21%	
Número de decorados por obra (*)	1/3/4	3/4/1	2/3/4	3/2/1	1/2/3	
Coincidencia decorados/cuadros o actos	76%	70%	80%	42%	20%	

(*) Las cifras expresan los números de decorados que predominan, respetando el orden en que lo hacen.

CUADRO 18
DISTRIBUCION DE INTERIORES

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
E S T A B L E C I M I E N T O S P U B L I C O S	Almacén		1				1
	Café			2	1		3
	Cárcel				2		2
	Casino			1			1
	Cochera/Garaje				1		1
	Comercio	4	6	3	1	2	16
	Comisaría			1			1
	Fonda/Hotel	Habit.	2	2	2	1	7
		Hall			1		1
		Pasillo	1				1
		Sala	5				5
	Laboratorio	1		2			3
	Lavadero		1	1			2
	Merendero		2	5	1	1	8
	Mesón/Restaurante	4	2	1	2	1	10
	Oficina		2				2
	Peluquería/Barbería		1	1			2
	Picadero		1				1
	Sala de juego				1		1
	Salón de baile		2	4			6
	Taberna		3	1			4
	Taller/Obrador	1		3	3		7

V I V I E N D A	Buhardilla	1	1				2
	Cocina	1	2		1	4	
	Comedor	1	2	7	9	2	21
	Cuarto de baño			1			1
	Despacho	1	1	2	7		11
	Gabinete	2	1	8	5	7	23
	Gimnasio			1			1
	Habitación	3	6	6	4	1	20
	Portería			1			1
	Recibimiento				7		7
T E A T R O S	Sala	5	3	1	5	4	18
	Camerino		1			1	2
	Escenario	2	3	2			7
O T R O S	Sala de ensayos		1				1
	Caseta de guarda			1			1
	Chozas	1					1
	Circos		1				1
	Conventos	4					4
	Escuelas/Academias		2				2
	Hospitales			1			1
	Iglesias		1	2			3
	Local de sociedades		1				1
	Molinos	1		1			2
	Palacios	1	1	6			8

CUADRO 19
DISTRIBUCION DE EXTERIORES

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
	Calle	17	28	16	8	1	87
	Campamento militar	3	1	1			5
	Campo/Bosque/Sierra/Monte	18	7	2	4	3	34
	Carretera/Camino	2	3		1		6
	Exterior estación		2	1		1	4
	Exterior hotel				1		1
	Exterior iglesia			1	1		2
	Exterior merendero		3	2	2		7
	Exterior molino	1	1				2
	Kermesse		1	1			2
	Mar/Playa/Puerto	3	3	1			7
	Mercado de ganados				1		1
	Oasis	1					1
	Plaza/Plazuela	13	6	9	7	3	38
	Pradera/Romería	3	3	1	3		10
	Solar				1		1
V I V I E N D A	Azotea				1		1
	Corral	3			1		4
	Corredor	2					2
	Huerta	1					1
	Jardín		2	4	3	1	10
	Patio	9	4	4		1	18
	Puerta/Portal	2	5		2		9
	Zoco africano		1				1

PERSONAJES

Los personajes creados por un autor son, probablemente, la clave para definir su mundo literario. El personaje dramático, sustento de la acción, único portador de la palabra, sujeto del conflicto, es quien, de manera rotunda, da sentido y forma a ese universo de ficción construido sobre un espacio, un tiempo, y una acción imaginaria. No son sino los individuos quienes hacen real la ficción y crean, con su ilusorio vivir, esa ilusión de realidad o segunda vida en que el teatro encuentra su razón de ser.

La naturaleza, función y significado del personaje dramático es un tema complejo que las distintas teorías teatrales han abordado en todas sus dimensiones. El propósito de estas páginas, sin embargo, no permite entrar en el problema teórico. Si se trata de tipos o caracteres, de figuras planas o redondas, estáticas o dinámicas; sus formas de interacción, sus relaciones, funciones y grados de particularización son aspectos que conciernen en todo caso, a un análisis interno del personaje y que serán abordados con posterioridad. Interesa ahora dibujar lo que podría llamarse el mapa de personajes: cuántos son, quiénes y en qué se ocupan. Un plano general donde fundamentar la perspectiva particular y detallada, necesaria para abordar las otras dos

grandes cuestiones: el cómo y el porqué.

Su número

A lo largo de sus 186 obras, la mente y la pluma de Arniches han creado un abigarrado y hormigueante conjunto de seres de toda clase y condición. desde los espíritus más refinados hasta los más toscos o ingeniosos caracteres, el elenco de figuras que desfilan ante nuestra vista sorprende por su abundancia y diversidad. La imaginación creadora del alicantino, alimentada por una constante observación de la realidad y un certero instinto teatral, ha producido cientos de figuras en las que representar, desde todos sus rincones, una vida multiforme y diversa.

Sirva un primer dato como introducción a este asombroso mundo: el número total de personajes creados por Arniches es de 3.759, cifra bastante elocuente como pórtico aproximativo a una realidad heterogénea⁹⁸.

Para que el acercamiento a esta ingente masa de figuras dramáticas derive en conclusiones significativas es imprescindible establecer criterios de clasificación, puntos de análisis y una adecuada ordenación del material. En este propósito, el primer interrogante que surge es el de su número: cuántos personajes hay. Y no sólo en términos

⁹⁸Esta cifra corresponde al número de personajes en las obras localizadas; a ella habría que añadir el de las obras no editadas, a las que, aunque esté confirmada su existencia, no he tenido acceso para contabilizarlos.

con otros parámetros que clarifiquen su presencia relativa: la proporción de personajes por obra, o bien en relación con los géneros, las épocas y otros criterios. Este cruce de datos permitirá, sin duda, extraer conclusiones significativas para trazar el primer esbozo de ese plano general que se pretende.

El cuadro 20 contiene las cifras que dan respuesta este interrogante. En él se observan, además del número total de personajes creados en cada etapa, las oscilaciones que sufre la media de figuras por obra, que presenta las cifras menores en la primera y última etapas. Este hecho se completa y explica por el resto de los datos contenidos en el cuadro: en estas dos etapas hay muy pocas obras con más de treinta personajes, que son, por el contrario, abundantes en las tres décadas intermedias. Los géneros cultivados en cada caso, cada uno de ellos con un número de personajes, determina en gran parte estas diferencias, puesto que los abundantes juguetes cómicos (y géneros afines) de la primera época y las farsas de la última, son géneros con un número más reducido, por término medio, que las revistas, zarzuelas o melodramas. Los sainetes sufren oscilaciones, desde la forma de sainete en un acto de los primeros tiempos, hasta el complejo sainetón en tres actos, el brevísimo sainete rápido o el sainete entremezclado con comedia y farsa del último período. También el juguete cómico incrementa su extensión y sus personajes, al igual que el melodrama, con lo que el conjunto de las figuras que Arniches mueve en cada obra alcanza sus mayores dimensiones en los años veinte. Como puede comprobarse

observando los números totales, en estos años Arniches escribe menos obras, pero eleva la densidad de personajes en cada una de ellas, en tanto que la producción de las dos primeras décadas del siglo (segunda y tercera de su vida dramática) se caracteriza por el elevado número de figuras disperso en una abundante cantidad de obras, lo que reduce la proporción en el interior de cada una.

Queda, sin embargo, un elemento que incrementa aún más el número de personajes en cada obra: el coro. Sobre los reseñados hasta ahora -figuras individuales mencionadas en el reparto o en las acotaciones iniciales de escena-, el conjunto de personajes que aporta el coro contribuye a intensificar esa ya alta densidad de figuras dramáticas que caracteriza las obras de Arniches, aunque el número exacto de sus componentes sea imposible de conocer, puesto que no figura en el reparto ni hay datos fiables sobre ello: depende de la disponibilidad de las compañías, las exigencias de cada obra e incluso de las posibilidades escénicas. A veces se supone o se tiene noticia de una abundante comparsaría, mientras en otras el número es menor; es posible, incluso, que se produzcan variaciones de unas representaciones a otras en la misma obra⁹⁹.

Ciertamente, la función del coro es de naturaleza muy

⁹⁹La nota que figura en la edición de *La guardia amarilla* confirma esta posibilidad:

"Teniendo en cuenta que para ciertos teatros de España ofrecería grandes dificultades poner esta obra en escena con toda propiedad, advertimos a los señores directores de las compañías que quieran hacerla, que en el final del primer cuadro no es necesaria la numerosa comparsaría con que en Madrid ha sido representado. Basta que con acierto utilicen los elementos de que dispongan, procurando siempre dar al cuadro la mayor brillantez posible"

Arniches, C. y Lucio, C., *La guardia amarilla*, Madrid, 1898, p. 45.

CUADRO 20
NUMERO DE PERSONAJES

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943
Número total de personajes		785	991	945	765	273
Número medio de personajes por obra		17	24	22	25	18
Número de personajes en número de obras	Menos de cinco		2	8	1	
	Entre cinco y diez	17	5	6	2	
	Entre once y veinte	16	7	8	13	9
	Entre veintiuno y treinta	10	16	8	14	4
	Más de treinta	4	12	13	6	1
Número medio de personajes por géneros	Comedia		31	23	22	19
	Drama y melodrama	37	22	41		17
	Farsa			17	16	17
	Juguete cómico	10	21	28	19	
	Revista	29	52	43		
	Sainete	20	22	35 (*) 5	25	13
	Tragedia grotesca			21	21	24
	Zarzuela	16	30	28	23	

(*) Las dos cifras corresponden a las dos modalidades de sainetes: los largos, en tres actos, y los sainetes rápidos.

distinta a la del resto de los personajes y sería erróneo considerarlos a todos en el mismo nivel; pero sí hay que tener en cuenta su presencia en las obras, porque es un elemento casi indispensable en el género chico y forma parte del teatro musical desde sus orígenes. Interesa conocer hasta dónde llega su presencia en la obra arnichesca y qué relación guarda con los distintos géneros, datos que se reflejan en el cuadro 21. La zarzuela es el género que mayor uso hace de este elemento, seguida por el sainete lírico. Pero, en relación con la progresiva desaparición de la música, decrece también la presencia de los coros, que desaparecen por completo en la última etapa; porque, si bien su papel respecto al conflicto es variable y con diferente grado de implicación, lo que el coro suele aportar es la dimensión de espectáculo, visual o sonoro, o un refuerzo costumbrista, al representar heterogéneas y vivaces multitudes.

Papel marginal que se acentúa aún más en las obras donde no es un único coro, sino varios distintos, los que aparecen: en *El puñao de rosas*, por ejemplo, son tres (de mozos, pastores y aceituneros), y en *El trust de los tenorios* son cinco: cazadoras argentinas, vieneses, baturros, nobles venecianos (distintas comparsas del carnaval) y vírgenes del bosque. Puesto que no tienen rentabilidad dramática sino coreográfica y musical, su presencia está condicionada necesariamente a la de la música.

Otra cosa es la función de personaje colectivo, que puede ser desempeñada por un grupo de figuras individuales, a veces

en número de tres, o formando conjuntos heterogéneos: una composición bien distinta a las de los coros iniciales: grupos homogéneos de seres anónimos que bien se podrían definir como cuerpo de baile.

En definitiva, la respuesta al primer interrogante da noticia de un mundo exuberante, de un universo de ficción densamente poblado; obras con una elevada proporción de personajes, aunque con ciertas diferencias según los géneros (lo que pudiera ser significativo para la difícil tarea de definirlos); y el añadido de los coros, en relación de dependencia con la música, que incrementa aún más el número de personajes en escena.

Su identidad

Surge ahora una segunda pregunta, que complete los datos anteriores: ¿quiénes son? Se trata de una simple tarea de identificación, a partir del dato que permite reconocerlos y que justifica su presencia en la obra. Una información primaria, facilitada por el autor, sobre sus características elementales: sexo, edad, nombre, profesión y clase social. No se pretende, pues, indagar sobre su carácter o entidad dramática, sino, sencillamente, conocer su identidad.

Y en este sentido, el primer criterio a tener en cuenta es el sexo: cuántos personajes masculinos y femeninos hay, en tanto que esta distribución sea reflejo de una realidad social o de las concepciones dramáticas del autor.

CUADRO 21

NUMERO Y DISTRIBUCION DE LOS COROS

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Número de obras con coros	33	27	7	3		70
Comedias líricas		1		1		2
Dramas líricos		2				2
Juguete cómicolíricos	3	6	2			11
Revistas	5	1				6
Sainetes líricos	7	4	4	1		16
Zarzuelas	18	13	1	1		33

Considerando la totalidad de los personajes, al margen de su función en la obra, el predominio de las figuras masculinas es evidente, tal como reflejan los datos contenidos en el cuadro 22. Probablemente, la limitación de la mujer en la vida real a unos ámbitos de actuación, condiciona esta inferioridad escénica: si se piensa en las costumbres sociales que tiene vedada la presencia femenina (tomar un vaso de vino en la taberna, actividades políticas, cargos públicos, milicia, trabajos fuera del hogar -para algunas clases sociales-, etc.), es lógico que queden reflejadas en un teatro que pretende ser trasunto fiel de la realidad. Situación reforzada, además, por la temática de estas piezas, donde los problemas amorosos, en sus infinitas formas y versiones, se constituyen en el motivo casi único del conflicto, y presentan a una mujer asediada, pretendida o cortejada por varios hombres, es decir, como centro de un entorno masculino. Obras tan diferentes entre sí como *El santo de la Isidra*, *La canción del náufrago* y *La heroica villa* contienen a pesar de sus diferencias, una idéntica situación de fondo en lo que concierne a las relaciones hombre-mujer. La temática militar y aldeana también condicionan esta inferior presencia femenina.

En las últimas etapas, cuando la vivienda se constituye en espacio dramático preferente, las distancias entre personajes masculinos y femeninos se acortan: la mujer, que

tiene aquí su lugar natural, equilibra su presencia con el hombre porque este reduce su número y protagonismo.

Los datos sobre la proporción relativa de figuras masculinas y femeninas, y su relación con los papeles que ambos desempeñan, confirman esta evolución.

Con el fin de no multiplicar los datos hasta extremos que dificulten su interpretación, he considerado dos únicas categorías de personajes: los principales, que incluyen a los protagonistas y a todos aquellos con función relevante en el conflicto, y los secundarios, con funciones auxiliares: un amplio grupo donde se contienen también las figuras ambientales, sin otro papel que el de crear un marco adecuado y eficaz para el desarrollo del conflicto.

Con este criterio puede observarse, como dato más interesante, que, mientras la proporción entre masculinos y femeninos como personajes principales se mantiene en términos semejantes durante toda la producción arnichesca, en función secundaria hay un claro retroceso de los hombres: un número medio tan abultado como el de doce y diez por obra, en la segunda y tercera etapas, frente a una media de cinco mujeres, se reduce a ocho y seis en los últimos tramos, manteniéndose, en cambio, la misma proporción de personajes femeninos.

Esto quiere decir que, durante una parte importante de su producción, Arniches sustenta en figuras masculinas todo el entorno que rodea al conflicto central: las segundas acciones, las escenas marginales y anecdóticas, el ambiente social, la estampa costumbrista. No es raro encontrar piezas

con más de veinte figurantes y auxiliares masculinos frente a sólo siete u ocho femeninos: La alegría del batallón, El método Gorritz, El iluso Cañizares y Gente menuda son algunas de ellas.

Pero en las últimas etapas, cuando el interés dramático se desplaza al interior del individuo y a su entorno personal, los auxiliares disminuyen y se reparten de forma equilibrada, al tiempo que aumenta el protagonismo de las mujeres, donde Arniches llega a hacer notables creaciones de caracteres: piénsese en Vivir de ilusiones, La fiera dormida, Para tí es el mundo o La condensa está triste. El paso, tantas veces confirmado, del convencionalismo social a la creación de personajes originales y únicos, cuyo drama íntimo se vive con intensidad.

Un segundo dato, esencial para la identificación del personaje, es su nombre. Información no siempre conocida: hay personajes identificados como "transeúnte", "guardia", "mozo", o "pollo", entre otras muchas posibilidades. Al dotar o privar a sus figuras de nombre propio, el autor les atribuye un rango que sitúa en las posiciones más destacadas a aquellos a quienes el nombre identifica como seres únicos y diferentes, frente al anonimato de figuras cuyo papel secundario o decorativo no precisa ni siquiera el conocimiento de su identidad. De los numerosos criados, criadas, camareros y doncellas que aparecen, sólo unos pocos son conocidos por su nombre; lo mismo que ocurre con la abundante colección de campesinos y lugareños, invitados, concurrentes y parroquianos

CUADRO 22

LOS PERSONAJES POR SU SEXO

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Número de personajes masculinos		578	659	627	443	155	2.462
Número de personajes femeninos		207	332	318	322	118	1.297
Número medio de personajes masculinos por obra		12	16	15	12	10	
Número medio de personajes femeninos por obra		4	8	7	8	8	
Personajes principales	Masculinos	223 (*) (5)	187 (4)	208 (5)	146 (4)	63 (4)	727
	Femeninos	110 (2)	110 (3)	100 (2)	105 (2)	40 (3)	465
Personajes secundarios	Masculinos	355 (7)	472 (12)	419 (10)	297 (8)	92 (6)	1.735
	Femeninos	97 (2)	222 (5)	218 (5)	217 (6)	78 (5)	832

(*) La cifra inferior entre paréntesis representa el número medio por obra.

de verbenas y tabernas, amigas y vecinas, ciegos, golfos y chulos.

Los datos contenidos en el cuadro 23 muestran la disminución progresiva de estos personajes anónimos, en coherencia con un teatro cada vez más centrado en el personaje individual. Si la relación entre ambos grupos, en la primera etapa, es, aproximadamente, de tres a dos (es decir, tres nombre frente a dos sin él), en la última llega a ser de tres a uno, además de aumentar el número de obras donde todos los personajes son conocidos por su nombre. Ha desaparecido aquí, y ya desde la mitad de los años diez, la numerosa comparsería costumbrista que llenaba la escena de figuras decorativas o pintorescas; además, la transformación de los tipos esquemáticos en figuras humanas y caracteres reales, que se analizará más adelante, exige esta inicial y clara identificación, incluso para los personajes que protagonizan escenas accesorias o segundas acciones.

CUADRO 23

LOS PERSONAJES POR SU NOMBRE

	1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Personajes con nombre propio	443	558	586	554	209	2.350
Personajes anónimos	342	433	359	211	64	1.409
Número medio de personajes con nombre propio	9	14	14	16	14	
Número medio de personajes anónimos	7	10	8	6	4	
Obras sin personajes anónimos	6 (13%)	5 (12%)	12 (28%)	8 (23%)	4 (26%)	35 (19%)

Ante la abundancia de personajes innominados, es preciso recurrir a las denominaciones del autor para conocer su identidad: ellas expresan el rasgo seleccionado que justifica su presencia en la trama. Una información elemental y mínima que se organiza en torno a los siguientes núcleos:

- . Edad
- . Sexo
- . Imagen social
- . Parentesco
- . Otras relaciones
- . Razas y nacionalidades
- . Ambientes exóticos
- . Defectos físicos
- . Clase social
- . Tipos populares
- . Grupos organizados
- . Papel en la trama

Un último y significativo rasgo, como es el oficio o la profesión, es utilizado con frecuencia para identificar a estos personajes; pero se trata de una información que afecta a la mayoría de las figuras, tengan nombre o no lo tengan, desde los protagonistas hasta el último figurante; los sitúa en una posición social y da razón de su modo de vida, sus conductas y pensamientos; por ello será analizado de forma independiente.

Ante esta múltiple posibilidad para identificar a un

personaje, cabe preguntarse por el dato que, con más frecuencia, selecciona Arniches, y si esta selección se mantiene constante durante toda su obra o presenta alguna variación significativa.

El recuento exhaustivo de las denominaciones empleadas, demuestra que los grupos más numerosos son los de "mozos", "niños" y "chicos" con sus correlatos femeninos de "mozas", "niñas" y "chicas", siempre en número inferior a los primeros. Es, por tanto, la edad el rasgo más rentable para establecer la identidad de unas figuras de las que se suministra información mínima, acorde con su papel secundario. Y, junto a la edad, el sexo: son 42 los personajes a quienes identifica como "mujeres" y 22 como "hombres", términos que, en cierto modo, llevan implícita una información complementaria sobre la edad.

El grupo mayoritario de personajes innominados es, por tanto, un grupo indefinido y ambiguo, idóneo para cumplir funciones ambientadoras, adaptables a cualquier clase de obras y argumentos y semejantes a las de ciertos elementos del decorado: en ocasiones, puede decirse que forman parte de él. Tan sólo habría que diferenciar el papel de los niños, a quienes se utiliza, muchas veces, como prueba de infidelidades o engaños: una prueba muda, que se limita a su presencia en la escena.

La presencia de estas denominaciones en todas las etapas de la obra arnichesca prueba su condición de figuras-comodín, que las hace preferidas a cualquier otra cuando se trata de

componer cuadros, crear ambientes o, simplemente, llenar la escena.

El resto de las denominaciones se distribuyen de forma distinta según las épocas y los géneros cultivados. Por ejemplo, las figuras de procedencia exótica ("odaliscas", "favoritas", "amazonas", "eunucos") se concentran en torno a los primeros años diez, cuando se estrena el mayor número de operetas y zarzuelas de viajes, al igual que el resto de las razas y nacionalidades; los grupos organizados ("cuadrilleros", "revolucionarios", "conspiradores") son propios de los enredos ingenuos e intrascendentes de la primera época; la zarzuela aldeana propicia la aparición de "lugareños", "gañanes", "aldeanos", "zagales" y "paletos". En cambio, los parentescos y otras relaciones, la imagen y la procedencia social, son rasgos que pueden ser relevantes en cualquier tipo de obra o ambiente, pero que van disminuyendo a medida que desaparece el convencionalismo costumbrista.

El genérico grupo que he definido por su papel en la trama, engloba todo un conjunto de denominaciones, ajenas a cualquiera de los grupos anteriores, que aluden, de una u otra forma, al cometido de ese personaje en relación con el argumento, siempre en funciones secundarias: puede ser un "transeúnte", un "convidado", un "espectador", etc. Los invitados a una fiesta, los parroquianos de una taberna o las máscaras de una comparsa no intervienen en la trama, pero son necesarios para dibujar el marco donde esta debe desarrollarse.

La diversidad de todas estas figuras anónimas queda patente en el número de sus apariciones: muchas veces insignificante, pero siempre, y precisamente por ello, elocuente marca de carácter de un teatro que se dispersa en toda clase de ambientes y lugares, sin limitarse a la reiteración de unas pocas figuras constantes. De hecho, como puede comprobarse en el cuadro 24, hay setenta denominaciones empleadas menos de cinco veces, lo que significa un 62% del total: dato que habla de un teatro diverso y multiforme, incansable buscador de nuevas perspectivas y rincones de esa realidad que pretende llevar al escenario, precisamente, en toda su diversidad.

CUADRO 24- I
DENOMINACIONES PARA LA IDENTIFICACION DE PERSONAJES

		1988-1901	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
E D A D	Chicas		2				2
	Chicos		27	11	2	9	49
	Jóvenes	1	1	5	8	2	17
	Mozas		10	6	9	3	28
	Mozos	18	19	12	9	3	61
	Muchachas		1				1
	Niñas	5	4	6	10		25
	Niños	5	8	26	10	12	61
	Viejas	1	2	1	2	1	7
	Viejos		2		1		3
S E X O	Hombres		6	13	3		22
	Mujeres	2	20	6	13	1	42
	Señoras	2	1		2	3	8
	Señores		2				2
	Señoritas	2	9		4		15
	Señoritos		2		1	1	4
E D A D + I S M O C A G I A L	Caballeros	1	2				3
	Comadres		2				2
	Lechuguinos	2					2
	Pollos	2	18	2	11		33
P A R E N T E S C O S	Abuelas	1					1
	Contrayentes			2			2
	Hijas				2		2
	Hijos				2		2
	Madres		1		1		2
	Madrinas				1		1
	Maridos		1				1
	Novios	1	2				3
	Padrinos				1		1
	Viudas		1			1	2

CUADRO 24-II

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
O T R A S	R E L A C I O N E S	Alumnos		6			6
		Amigas	2		3	1	6
		Amigos		6	12		18
		Educandas	3				3
		Socios		9			9
		Vecinas	10	6	4	2	23
		Vecinos		4	4	1	9
R A Z A S Y N A C I O N A L I D A D E S		Arabes		1			1
		Asturianos	1				1
		Criollos		8			8
		Franceses				6	6
		Gauchos		1			1
		Gitanas	1	4	2		7
		Gitanos		12		1	13
		Ingleses		4			4
		Moros		2			2
		Negros		1	4		5
		Pianonteses	3				3
A M B I E N T E S	E X O T I C O S	Amazonas		1			1
		Eunucos			2		2
		Estancieras		6			6
		Favoritas			1		1
		Odaliscas			8		8
		Sultanes			1		1
D E F E C T O S	F I S I C O S	Ciegos		5	5	2	12
		Cojos	1				1
		Mudos				1	1
		Sordos				1	1

CUADRO 24-III

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
C L A S I F I C A C I O N E S	Aristócratas			14			14
	Esclavos			2			2
	Golfos	4	8	5			17
	Pobres		3	7			10
	Pordioseros/mendigos	1	1				2
	Vagabundos	3					3
T I P O S P O P U L A R E S	Aldeanos	2			1		3
	Borrachos	3	2	2			7
	Cantaoras	1		1	2		4
	Cantaores	2	2	6	1		11
	Catetos				2		2
	Chisperos	1					1
	Chulos	2	4	1	4		11
	Gañanes				1	2	3
	Golillas	1					1
	Gomosos	4					4
	Gurrias			1			1
	Lugareños	8					8
	Majos	1	5				6
	Manolos		2				2
	Paletos	2	5	3		1	11
	Randas			1			1
	Romeros	1					1
	Tocaores		1	1	2		4
	Zagales		2	1			3
G R U P O S O R G A N I Z A D O S	Conspiradores	3	3				6
	Cuadrilleros	3					3
	Embozados	2					2
	Revolucionarios	1	5				6

CUADRO 24-IV

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL
P A P E L E N L A T R A M A	Ayudantes		1	2			3
	Bebedores	3					3
	Ciclistas					1	1
	Compradores/as	1			2	2	5
	Concurrentes		2				2
	Convidados	3					3
	Espectadores	6	1	9			16
	Gandules		5				5
	Guasones		1				1
	Individuos	1					1
	Invitados	4	6	12	3		25
	Juerguistas		4				4
	Jugadores		4	1	2		7
	Ladrones				3		3
	Máscaras	11	25				36
	Matones		2				2
	Mirones				1		1
	Murguistas	1	1	6			8
	Parroquianos	2	2	8			12
	Preciosas ridículas	2					2
	Testigos	4	3				7
	Transeúntes		1	1		2	4
	Vagos				3		3
	Veraneantes	4					4
	Viajeros					1	1

Profesiones, oficios y actividades

La dimensión social del individuo, tan valorada en este tipo de teatro, precisa conocer en qué se ocupa el personaje; es decir, qué lugar corresponde a cada una de las figuras, en especial a las que tienen un papel relevante, en el complejo entramado de ese colectivo en razón del cual viven, de quien emanan valores y a quien se dirigen sus críticas. La profesión, oficio o actividad dominante, significa la forma en que el individuo se inserta en el cuerpo social para resolver su propia vida; es lo que permite diferenciar clases sociales, o. lo que es lo mismo, clasificar a los individuos.

Cada una de las actividades que se realizan en el colectivo tiene una valoración y asigna un lugar social, puesto que significa una forma de vida, una situación económica, una cultura y unas expectativas. Hay oficios sobre los que se proyecta la desconfianza, la repulsa o el desprecio social, en virtud de unas normas morales o sistema de valores que establecen lo que es digno o no lo es; hay otros que gozan de alto aprecio y también hay oficios que consisten en no tener ninguno, es decir, individuos que emplean sus energías en vivir a costa de otros, con tal habilidad que llegan a hacer de ello un arte.

Todo esto constituye una valiosa información que el autor

no suele escamotear, al menos en lo que atañe a las figuras principales, porque es indispensable para hacer verosímiles ciertos conflictos y, aún más, sus resoluciones.

A la hora de elaborar el mapa de profesiones y oficios en la abundante obra de Arniches, surgen algunos problemas que es preciso reseñar. En primer lugar, la imposibilidad de conocer la profesión de todos los personajes, porque, a veces, aunque no sea lo habitual, el autor no la menciona. En el cuadro 25 quedan consignados los casos en que esto ocurre; de todas formas, el modo de vida y el contexto en que se mueven, ya asigna a estas figuras un lugar social, que el espectador intuye con facilidad.

Otro problema es la diversidad de denominaciones empleadas para una misma actividad, de acuerdo con el uso común de la época o con las preferencias del autor. Es fácil encontrar dobles como repórter/periodista, boticario/farmacéutico, acólito/monaguillo, guitarrista/tocaor, etc. El criterio, en estos casos, ha sido el absoluto respeto a las denominaciones del autor, que quedan consignadas en su totalidad; en los casos de sinonimia clara, aparecen en una misma casilla.

Hay oficios o actividades que pueden ser desempeñados, indistintamente, por hombres y mujeres; puesto que el objetivo es contabilizar las profesiones, es indiferente quién la realice, y por ello están agrupadas también en una misma casilla. Tan sólo en algunos casos donde pueda entenderse una cierta especialización en las tareas realizadas por unos y

otras (los criados y criadas, camareros y camareras), o donde la proporción de uno u otro sexo sea significativa, (empleado y empleada, portero/portera) se han considerado por separado.

El aspecto más problemático es, sin duda, el de los criterios de clasificación y terminología empleada. En principio, los términos "profesión", "oficio" y "actividad" responden a la pretensión de describir la totalidad de ocupaciones que aparecen en la obra de Arniches. Son términos que se refieren a realidades de distinta naturaleza, como corresponde a la variedad que caracteriza a estas obras. Aunque el término "profesión" designa, en sentido amplio, lo mismo que "oficio", el uso ha establecido un matiz diferencial entre ambos, que aquí se tiene en cuenta: se reserva "oficio" para aquellas actividades en las que, según definición de María Moliner, "se emplea principalmente esfuerzo físico o habilidad manual y no requieren estudios teóricos especiales", es decir, las tareas de los menestrales u oficios populares.

Con el término "actividad" se pretende abarcar a todos aquellos personajes que no tienen una profesión reconocida como tal, pero la denominación empleada por el autor les define socialmente: los caciques, padrinos de duelo, brujas y echadoras de cartas, amas de cura, y también los duques y marqueses, propietarios rurales, señoritos y rentistas, frescos, sablistas y chulos, o las madres de familia o mujeres dedicadas a al cuidado de su casa, que adquieren su posición social por el trabajo del marido o el padre. Todas estas forman parte del conjunto de denominaciones mediante las

cuales el autor define a sus personajes, y así se han recogido.

Por otra parte, la afinidad social que existe entre muchas de estas ocupaciones, permite clasificarlas en una serie de grupos que clarifiquen la realidad que se pretende describir.

En un sentido amplio, cabría hablar de oligarquía y clase alta, clases medias y clase baja (a su vez, dividida en clase trabajadora y grupos marginales o menesterosos) como los núcleos en torno a los cuales organizar dicha clasificación. Sin embargo, tal jerarquización resulta, a mi entender, poco adecuada para dar una imagen clara del mundo dramático de Arniches, porque existen grupos específicos, de importante presencia y significado, que necesitan reflejarse con una mayor concreción. Grupos transversales en la jerarquía social, que incluyen a todos los sectores, cuya especificidad quedaría diluida en una clasificación general como la citada. Me refiero al clero y la milicia: sus personajes interesan más por ser curas o militares que por el grado o lugar que ocupen en este ámbito donde, además, las diferencias sociales no tienen apenas rentabilidad.

La clasificación propuesta, que, en todo caso pretende dar cuenta de la estratificación social, es la siguiente:

- . 1.Clase alta: aristocracia y políticos.
(Oligarquía)
- . 2.Burguesía.
- . 3.Pequeña burguesía: profesiones y oficios de tipo medio, orden público, mundo del espectáculo.

- . 4. Clase baja: oficios populares.
- . 5. Grupos transversales: clero y milicia.

Junto a estos, hay que consignar a todos aquellos sin profesión reconocida, junto con los casos en que no se informa sobre la ocupación del individuos. Los cuadros 25 y 26 proporcionan una imagen global de la representación de cada uno de estos grupos, en términos absolutos, tanto en lo que se refiere al número de figuras como al número de oficios y profesiones distintas representadas en cada uno de los grupos. En ellos puede observarse el rotundo predominio de los oficios populares: el 60% de las ocupaciones representadas pertenecen a este grupo. Las profesiones y actividades de la pequeña burguesía, en su conjunto, significan el 24%, pero no se debe olvidar la significativa presencia del mundo del teatro, la música y los espectáculos. Por el contrario, la representación de las clases superiores (aristocracia, política, alta burguesía) no llega al 8%.

La composición de los grupos transversales, manifiesta la misma tendencia hacia los estratos más bajos: frente a un único representante del alto clero, un canónigo, aparecen 29 curas, la mayoría de los cuales son curas rurales, y seis frailes; y en la milicia, como puede comprobarse en el cuadro 27, predominan, con mucho, los soldados y militares de baja graduación (soldados, trompetas, rancheros, sargentos) sobre los oficiales y altos grados.

Por consiguiente, una de las expresivas señas de

identidad de este universo de personajes, es la dominancia de los sectores sociales más bajos. En ellos son destacables, como rasgos peculiares, la naturaleza del trabajo femenino, tan distinto al de la de las clases superiores donde, sencillamente, la mujer no trabaja, ni siquiera en su propia casa (tiene doncellas y criados); la infinita variedad de oficios manuales, y la multitud de actividades de supervivencia, donde el ingenio de los deposeídos da pruebas de una vitalidad asombrosamente fecunda, que ya Larra reseñaba con gran agudeza en su artículo **Modos de vivir que no dan de vivir (oficios menudos)**¹⁰⁰.

La capacidad de Arniches para llevar a las tablas tal diversidad de actividades prima, de nuevo, la dispersión sobre la permanencia de tipos estables: el cuadro 27 muestra, al mismo tiempo, las actividades y profesiones que se documentan y la representación abundante de cada una. Puede parecer irrelevante la presencia de un único canónigo en toda la producción arnichesca, o la de un solo tramoyista, casquero, estuchista, lechera o pañero; pero todos ellos, y muchos otros, acreditan su existencia en los escenarios. Y no importa que haya pocos: lo que importa es que están todos. Y algunos, con abundante representación, llegan a convertirse en figuras

¹⁰⁰Larra, M.J. de, Artículos de costumbres, Espasa Calpe, Madrid, 1975 (12ª ed.), pp. 92-99.

CUADRO 25

NUMERO DE PERSONAJES POR SU PROFESION O ACTIVIDAD

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1931- 1943	TOTAL
Clase alta	Aristocracia	6		10	16	1	33
	Política	10		7	4	2	33
Burguesía		13	4	29	25	8	79
Pequeña burguesía	Profesiones de tipo medio	52	38	37	33	10	170
	Orden público	24	26	32	11	7	100
	Espectáculos	31	67	32	12	7	149
Oficios populares		197	269	256	237	79	1.038
Grupos transversales	Milicia	48	36	31	7	2	124
	Clero	8	9	13	14	3	47
Sin profesión	Mujeres	117	94	114	169	74	568
	Otros	15	26	28	36	18	123
Sin determinar profesión		209	106	81	76	27	499

CUADRO 26

NUMERO DE PROFESIONES, OFICIOS Y ACTIVIDADES POR GRUPO

		1888- 1900	1901- 1910	1911- 1920	1921- 1930	1930- 1943	TOTAL (*)
Clase alta	Aristocracia	3	4	4	1		6
	Política	5		4	4	1	8
Burguesía		5	3	7	9	3	11
Pequeña burguesía	Profesiones de tipo medio	20	19	21	20	7	44
	Orden público	7	5	7	5	2	9
	Espectáculos	11	21	6	6	3	27
Oficios populares		91	99	83	85	44	196
Grupos transversales	Milicia	12	8	8	5	1	14
	Clero	4	4	3	3	1	6
Sin profesión		5	3	3	5	4	5
TOTAL DE OFICIOS REPRESENTADOS							326

(*) Se expresa el total de actividades y oficios de cada grupo, algunos de los cuales se repiten en las diferentes etapas.

asiduas y entrañables: los guardias (64), los soldados (40), los criados y doncellas, dependientes de comercio y vendedores, que son los grupos más numerosos. Los siguen los artistas, comerciantes, camareros, labradores, obreros, curas y médicos. Pero el 30% de las profesiones y actividades están representadas una sola vez, y el 74% menos de cinco veces en la totalidad de la obra.

Si se observa la distribución de profesiones en relación con el papel que cada personaje desempeña, puede comprobarse la limitación de algunos de ellos en papeles secundarios, en tanto que otras siempre aparecen en función protagonista. Los guardias, por ejemplo, suelen aparecer en papeles secundarios (55, frente a nueve casos de protagonismo); lo mismo cabe decir de los camareros, criadas y criados (aunque estos, a veces, juegan un importante papel en los asuntos amorosos del amo o ama), doncellas, mozos de cuerda, serenos y vendedores ambulantes. En cambio, los frescos y sablistas casi siempre aparecen en papeles principales, al igual que los comerciantes, alcaldes, propietarios rurales, maestros y profesores, y pequeños propietarios. En rigor, todas las actividades están representadas en ambas funciones; pero en una valoración de conjunto, los oficios populares cumplen, con más frecuencia, funciones auxiliares o ambientales, en lógica correspondencia con su abundancia y diversidad.

El cuadro 27 recoge todas las profesiones representadas en lo que pudiera ser una fotografía de esta microcosmos

creado por Carlos Arniches. Se completa así el conocimiento de los materiales básicos sobre los que Arniches ha construido su obra, necesario para abordar el análisis interno donde estos ingredientes, hasta ahora sólo enumerados, encontrarán su auténtico sentido y razón(*).

1

(*) En este cuadro 27, la primera de las cifras que figura en cada casilla corresponde al número de personajes que cumplen función principal, y la segunda, a los personajes en función secundaria.

CUADRO 27
PROFESIONES, OFICIOS Y ACTIVIDADES

I.- Clase alta y burguesía

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL Función principal	TOTAL Función secundaria
A R I S T O C R A C I A	Baronesa				1/0		1	
	Conde/condesa	1/2		0/1	2/1		3	4
	Duque/duquesa			0/3	3/2		3	5
	Marqués/marquesa	1/0			6/1	1/0	8	1
	Príncipe/princesa			1/3			1	3
	Rey/reina	0/2		2/0			2	2
P O L I T I C A	Corregidor	1/0					1	
	Delegado	0/1		1/0			1	1
	Diplomático	0/2		1/0			1	2
	Diputado	1/1				2/1	3	2
	Director General				1/0		1	
	Gobernador			1/0	1/0		2	
	Ministro	0/4		3/0	0/1		3	5
	Senador			2/0			2	
B U R G U E S I A	Abogado		1/0	0/1	2/0	2/1	5	2
	Banquero		2/0	1/0			3	
	Catedrático			0/1	0/1			2
	Editor	1/0					1	
	Ingeniero			1/0	3/0		4	
	Juez				0/2			2
	Médico	3/3	1/0	5/4	5/4	1/1	15	12
	Notario	1/0			1/0		2	
	Propietario rural	4/0		1/0	5/0	1/2	11	2
	Químico				1/0		1	
M E D I A	Sabio/científico	0/1		5/10	1/0		6	11

II- Pequeña burguesía

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL Función principal	TOTAL Función secundaria
P R O F E S I O N E S Y O F I C I O S D E T I P O M E D I O	Administrador				1/0	1/0	2	
	Alcalde	7/0	1/2	1/0	1/0	0/1	10	3
	Analista de alimentos	0/1						1
	Boticario/Farmacéutico	2/4		1/2			3	6
	Cacique		1/0	2/0		2/0	5	
	Comerciante	5/0	6/0	7/1	2/1	2/0	22	2
	Comisionista	4/0					4	
	Concejal	3/0			0/3		3	3
	Contratista				1/0		1	
	Corredor de comercio		1/0			1/0	2	
	Director de academia		1/0				1	
	Director de agencia		1/0				1	
	Director de cárcel				1/0		1	
	Director de periódico			0/1	0/1			2
	Dueño de café			1/0			1	
	Dueño de fonda				0/1			1
	Dueño de hotel	0/1		0/1				2
	Dueño de merendero		3/0	1/0	0/1		4	1
	Dueño de pensión	1/0					1	
	Dueño de restaurante	0/1	0/1	1/0			1	2
	Dueño de taberna	2/0	2/0				4	
	Escribano	1/0					1	
	Estudiante	1/4	1/0	2/0	3/5		7	9
	Gourmet			2/0			2	
	Industrial					1/0	1	

(continuación)

P R O F E S I O N E S Y O F I C I O S D E T I P O M E D I O	Institutriz	0/1			0/1	0/1		3
	Intérprete		0/1				1	
	Librero			1/0	1/0	2		
	Maestro	2/0	1/0			3		
	Negociante		0/1	1/1	2/2	3	4	
	Oficinista	1/1	0/4			1	5	
	Padrino de duelo			0/2			2	
	Perito agrónomo		1/0			1		
	Pintor (artista)	0/1	2/0	2/0	2/0	6	1	
	Poeta				1/0	2/0	3	
	Profesor			1/0	1/0	2		
	Profesor de esgrima			0/1				1
	Profesora				1/0		1	
	Registrador				1/1		1	1
	Repórter/periodista	2/1		1/1	0/1		3	3
	Representante	0/1	2/2				2	3
	Secretario/a		0/1	1/1	2/1		3	3
	Secretario de ayuntamiento	2/1	2/1	1/1			5	3
	Veterinario	2/1		0/1			2	2
O R D E N P U B L I C O	Agente			0/1	0/1			2
	Alguacil		0/2	0/1	0/3			6
	Carabinero	1/0					1	
	Gendarme	0/2						2
	Guarda	0/1	2/1	0/4	0/3	1/5	3	14
	Guardia	1/18	1/16	7/14	0/7		9	55
	Guardia civil	0/5		0/3		1/0	1	8
	Inspector	0/2	0/3	0/1		1/0	1	6
	Policía	4/1	0/1	0/1			4	3

(continuación)

T E A T R O M U S I C A Y E S P E C T A C U L O S	Acomodador	0/1	0/1	0/2		0/1		5
	Actor	4/4	2/6		0/2		6	12
	Actriz	2/7	0/1		1/0		3	8
	Apuntador				0/1	0/1		2
	Artista de circo	0/2	1/5		1/1		2	8
	Artista de variedades					1/5	1	4
	Autor/escritor	2/0	1/2				3	2
	Avisador		0/2					2
	Ayudante		0/2					2
	Bailarina			1/0			1	
	Bajo de capilla		0/1					1
	Cantante	0/3		1/11		0/2	1	16
	Clown		1/0				1	
	Comparsa		0/2					2
	Corista		0/2					2
	Cupletista		4/10	2/5	2/2		8	17
	Director de coro		0/2					2
	Director de teatro	1/0	0/1				1	1
	Empresario de circo		1/0				1	
	Empresario teatral		2/3				2	3
	Músico	1/1	1/0	4/5			6	6
	Organista	1/0		0/1			1	1
	Pianista	1/0	0/2				1	2
	Tiple		2/9				2	9
	Tramoyista		0/1					1
	Violinista	0/1						1

IV.- Clase baja

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL Función principal	TOTAL Función secundaria
O F I C I O S P O P U L A R E S	Acólito	0/1	0/1					2
	Afilador	0/2						2
	Agente de seguros	0/1						1
	Aguador	0/1	0/1		2/0		2	2
	Albañil	3/5	0/1	7/0	2/0	1/1	13	6
	Ama de llaves	1/0		0/2		1/1	2	3
	Ama de cría		1/0	0/3		0/1	1	4
	Ama de cura			1/0			1	
	Aprendiz/a	1/0	4/2	1/1	1/1	0/1	7	4
	Arriero		0/1			0/3		4
	Artesano/a		1/0		1/0		2	
	Asistente	1/0				1/0	2	
	Ayuda de cámara				0/1			1
	Bañero/a		0/1					1
	Barbero	2/0	1/3	1/1			4	4
	Barquillero				1/1	0/1		2
	Barrendero	0/1						1
	Baulero/a		2/1				2	1
	Betunero		0/3					3
	Bollero			1/0	1/0		2	
	Bombero	0/3						3
	Botones			0/2	1/2		1	4
	Boyero				0/1			1
	Bruja		1/1	0/1			1	2
	Buñolera	0/1						1
	Cacharrero			1/0	1/0		2	
	Cafetero	0/1	0/1	0/1				3

(Continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Cajero/a				2/0		2	
	Camarera		1/2	0/4	0/1		1	7
	Camarero	1/3	0/6	1/4	0/8	0/1	2	22
	Campesino	2/0	2/7	3/5			7	12
	Cañamonera				0/1			1
	Carbonero/a	1/3	0/2			0/1	1	6
	Carnicero/a	0/1	1/0		0/1		1	2
	Carpintero	2/2	0/1	1/0			3	3
	Cartero			0/2	0/1			2
	Carrero	0/1		3/0			3	1
	Carretero	0/1	0/1					2
	Casero	0/1	0/1	1/1	0/1		1	4
	Casquero			1/0			1	
	Castañero/a		2/0		0/1		2	1
	Cazador		0/3			0/1		4
	Cigarrera		0/2					2
	Cocinera		0/2		0/5	1/0	1	7
	Cochero	1/2	0/1	0/2	0/4		1	9
	Colono	2/0	1/0	0/1			3	1
	Confitero	1/0				1/0	2	
	Contrabandista		4/2				4	2
	Costurera			0/1	1/0	0/1	1	2
	Criada	2/5	1/6	2/10	6/12	2/3	13	36
	Criado	3/2	1/4	0/10	4/15	2/1	10	32
	Croupier				0/1			1
	Curial	0/1	1/0				1	1
	Chalán		1/0		0/1		1	1
	Chamarilero				6/0		6	

(Continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Chambelán		1/0				1	
	Chico de recados			0/3	1/0	1/0	2	3
	Chico de taberna	0/2	0/1	0/1	0/2			6
	Chófer		1/0	0/1	3/1		3	2
	Chufero		0/1					1
	Churrero			1/0			1	
	Demandadero	1/0					1	
	Dependiente	1/3	7/10	8/9	3/2	3/3	22	27
	Doncella		0/4	0/9	1/18	1/2	2	33
	Dulzainero		0/1					1
	Ebanista		2/2	2/1		4/1	8	4
	Electricista		0/2		1/0		1	2
	Empapelador				1/0		1	
	Empleada		0/4					4
	Empleado	1/0	1/1	0/3	1/4		3	8
	Encargado	1/0		0/2	1/0		2	2
	Esterero	0/1						1
	Estuchista				1/0		1	
	Farolero			1/2			1	2
	Feriante	0/1	0/1					2
	Fiel	1/0					1	
	Florista		0/1			2/0	2	1
	Fontanero			1/0			1	
	Fotógrafo		0/5		0/3	0/1		9
	Frutero/a	0/1				0/1		2
	Funcionario de Correos		1/0	1/0			1	
	Fumista				0/1			1
	Fundidor				1/0		1	

(continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Gaitero		0/1					1
	Gallinejera				1/0		1	
	Ganadero			1/0			1	
	Gimnasta	0/1						1
	Grumete		0/1					1
	Guarnicionero	1/0					1	
	Gañán				0/1	1/1	1	2
	Guitarrista		0/1	1/4	0/1		1	6
	Herrador				1/0		1	
	Hombre anuncio		1/0				1	
	Hortachero		0/1					1
	Hortelano/a		2/0		4/1		6	1
	Hortera			0/1	0/4			5
	Jardinero				0/2			2
	Jefe de estación	1/0				0/1	1	1
	Jornalero		2/0		2/0		4	
	Juguetero/a		1/0		2/0		3	
	Labrador	4/0	5/4	5/6	4/10	2/4	20	24
	Lacayo	0/1	0/1			0/1		3
	Lavandera		2/0	7/13	0/1		9	14
	Lavacoches				0/1			1
	Lechera				0/1			1
	Leñador		0/1					1
	Macero	0/1						1
	Maestro de baile		0/1					1
	Maestro de obras	0/1						1
	Maitre		0/1		0/1			2
	Maleta	0/1			0/1			2

(Continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Mancebo de botica	1/0					1	
	Manguero	0/2						2
	Manicura			0/1	0/1			2
	Marinero	0/i						1
	Marmolista				1/0		1	
	Mayoral	0/2		0/1	0/1			4
	Mayordomo	0/1		1/0			1	1
	Mecanógrafa			0/3				3
	Medidor de taberna		1/1	0/1			1	2
	Mercader	0/2						2
	Mesonero	0/3		0/2				5
	Modista		4/1		4/3	2/0	10	4
	Molinero/a	0/2	2/0	3/0			5	2
	Monaguillo	0/3	0/2	1/1	0/2	0/2	1	10
	Mozo de cuerda	0/1	0/7	0/1				9
	Mozo de cuadrilla			0/3			3	
	Mozo de estación					0/1		1
	Mozo de estoques			0/1				1
	Mozo de picadero		1/2				1	2
	Mozo/a de posada/fonda o mesón	0/5		0/1	0/1			7
	Mozo de taberna/merendero	0/1	0/3	0/1		0/1		6
	Mueblista					0/2		2
	Naranjero		0/1					1
	Niñera	0/1			0/1	0/1		3
	Obrero/a			15/0	3/3		18	3
	Oficiala		0/4	0/5				9
	Optico	0/1						1
	Ordenanza		0/1	0/1				2

(continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Organillero	0/1	0/1					2
	Pajarero	1/1		1/0			2	1
	Paje	0/1						1
	Panadero	1/0	0/1		0/1	0/1	1	3
	Pantalonera		0/5					5
	Pañero		1/0				1	
	Pasante	1/0		0/2			1	2
	Pastor/a		2/3	0/1	0/4	0/3	2	11
	Peinadora		2/1		1/0		3	1
	Peluquero				0/1			1
	Pellejero	0/1						1
	Peón caminero	0/1			1/2		1	3
	Pescadero	1/3					1	3
	Pescador/a	7/5	5/7				12	12
	Picador			1/0			1	
	Pintor		1/0	1/0	1/0	1/0	4	
	Planchadora			2/2	1/0	1/0	4	2
	Pollero/a		2/0				2	
	Portera	1/3	1/1	0/1	1/1		3	6
	Portero	0/1	1/0	0/2	0/1		1	4
	Posadero	0/3						3
	Pregonero					1/0	1	
	Prendero	2/0		2/0			4	
	Prestamista		1/0	1/1	0/3		2	4
	Rabanera	0/1		0/1	0/1			3
	Relojero	3/0					3	
	Repartidor	0/1						1
	Sacamuelas	1/0					1	

(continuación)

O F I C I O S P O P U L A R E S	Sacristán	1/1	0/1		0/2		1	4
	Salchichero			0/1				1
	Sanitario			0/3				3
	Santero	2/0				0/1	2	1
	Sastre	2/0	1/5	3/0	2/0		8	5
	Segador	0/4			0/1			5
	Sereno	0/4	0/4	0/4	0/5			17
	Servidor		1/2				1	2
	Sillero	1/0	1/0				2	
	Sobrestante				0/1			1
	Sombrero/a	1/0	1/0		1/0		3	
	Tabernero/a	2/3	1/4	1/0	0/2		4	9
	Tallista			1/0		1/0	2	
	Tamborilero		0/2					2
	Tendero			2/0	1/1		3	1
	Tenedor de libros	1/0	1/1	1/1		1/0	4	2
	Ternerera	0/1						1
	Titiritero			1/0			1	
	Torero	0/2	0/2	3/0	0/1	1/0	4	5
	Trapero		3/4	0/1			3	5
	Tratante				2/1		2	1
	Ujier		0/3	0/4				7
	Usurero	1/0				1/0	1	1
	Vendedor/a	2/6	3/6	2/7	2/3	1/1	10	23
	Ventero/a	0/1	3/0	0/2			3	3
	Verdulera	0/1	1/0	0/5			1	6
	Zagal		0/2	0/1				3
	Zapatero	1/0	1/1	1/1	0/1	1/0	4	3

V.- Grupos transversales

		1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL Función principal	TOTAL Función secundaria
M I L I T A R	Alférez	2/3					2	3
	Asistente	0/3	1/0		0/1		1	4
	Capitán	4/1	0/8				4	9
	Comandante	0/1		1/0	1/0		2	1
	Coronel	2/1		1/0	0/1		3	2
	General		1/0	0/4			1	4
	Militar	2/0	0/1	0/3	1/0		3	4
	Oficial	0/1		0/2				3
	Ranchero	0/6						6
	Sargento	0/3	1/1	0/2			1	6
	Soldado	3/4	9/12	0/17	0/3	0/2	12	38
	Teniente	1/0	1/1	0/1			2	2
	Tte. coronel		0/1					1
	Trompeta	1/9					1	9
C L E R O	Canónigo			1/0			1	
	Fraile	1/1	0/3		0/1		1	5
	Monja	1/2			0/2		1	4
	Pastor protestante		0/1					1
	Sacerdote	0/1	2/2	5/5	7/4	2/1	16	13
	Seminarista	2/0	1/0	1/1			3	1

VI.- Sin profesión

	1888-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1943	TOTAL Función principal	TOTAL Función secundaria
Mujeres	64/53	54/40	58/56	61/108	27747	264	304
Cesantes	3/1			2/0		5	1
Rentistas y señoritos	2/0		3/0	8/8	5/7	18	15
Golfos y mendigos	0/3	3/7	1/0	2/4	0/2	6	16
Frescos y sablistas	3/1	12/0	6/1	6/1	2/0	29	3
Chulos	2/0	4/0	8/9	0/5	1/1	15	15
Sin especificar actividad	39/170	44/62	23/58	20/56	8/19	134	365

GRAFICO 1
Número de obras

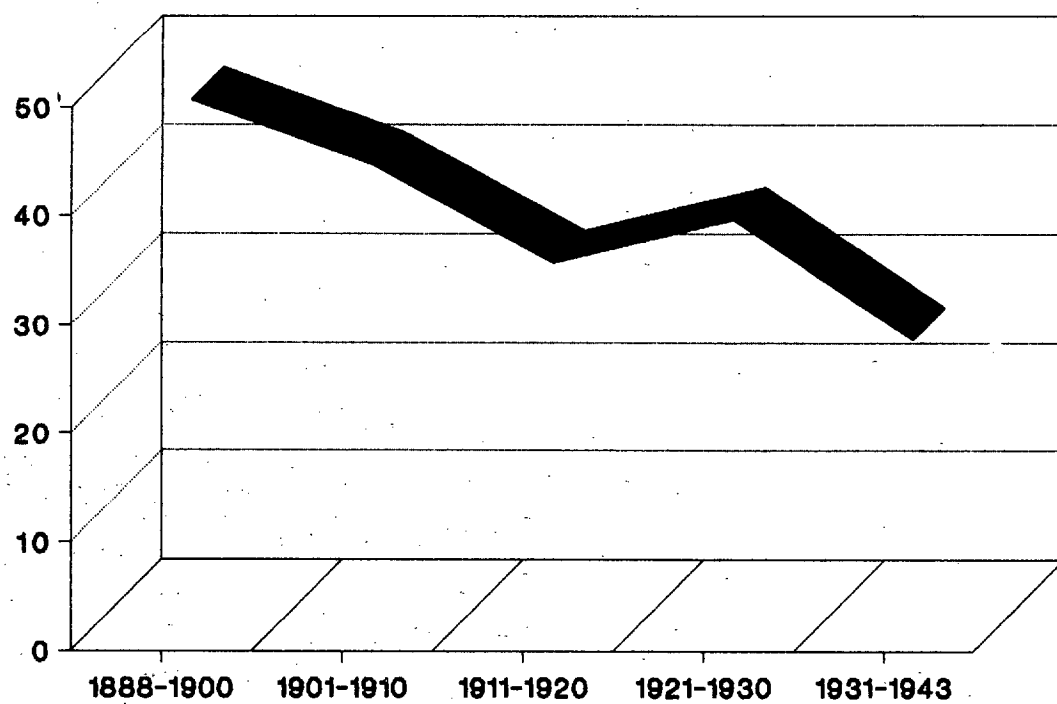


GRAFICO 2
Obras con música

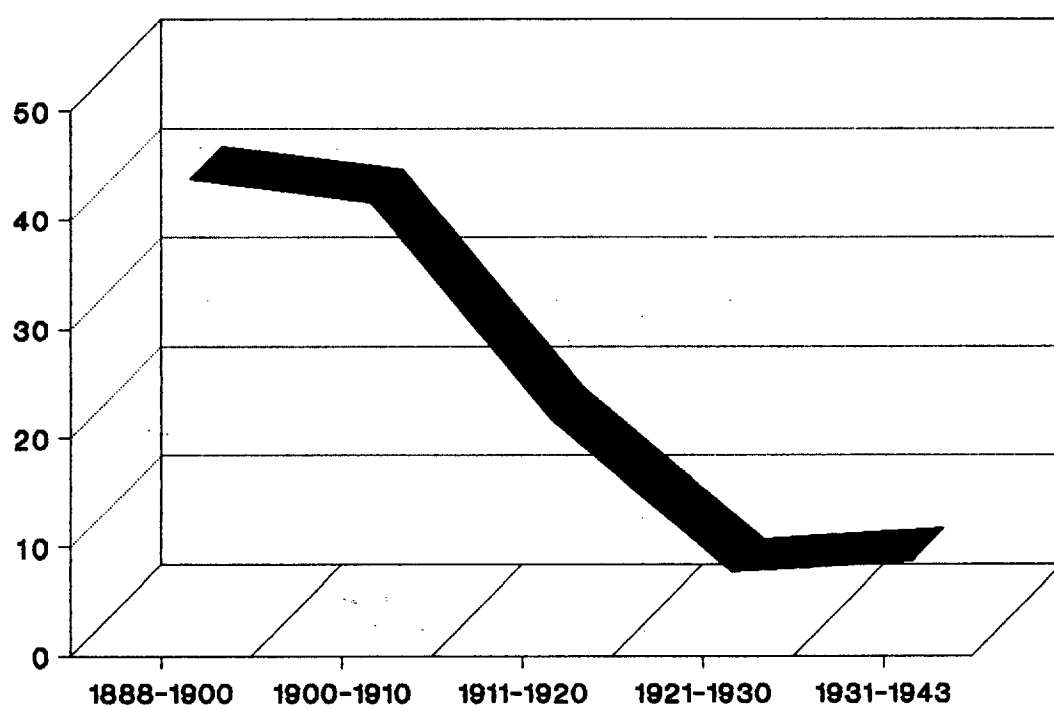


GRAFICO 3
Número de actos

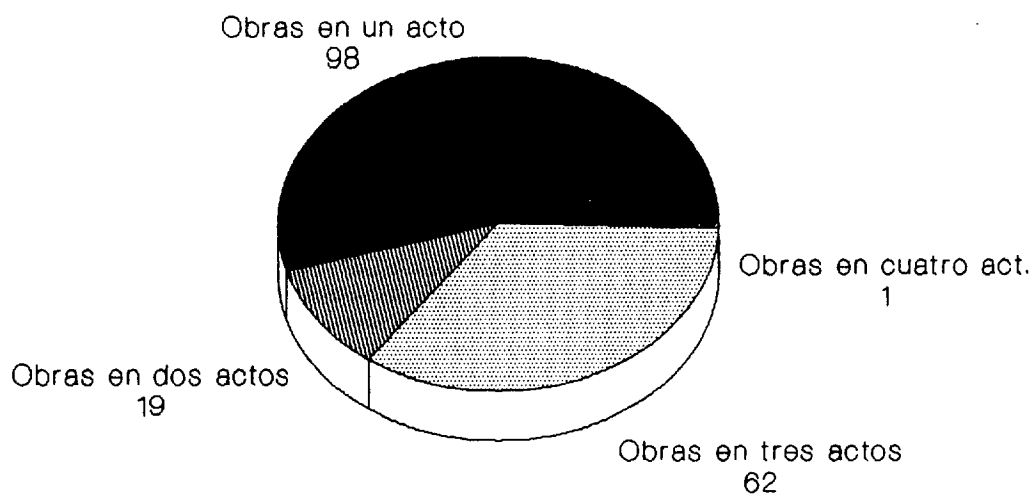


GRAFICO 4
Evolución por número de actos

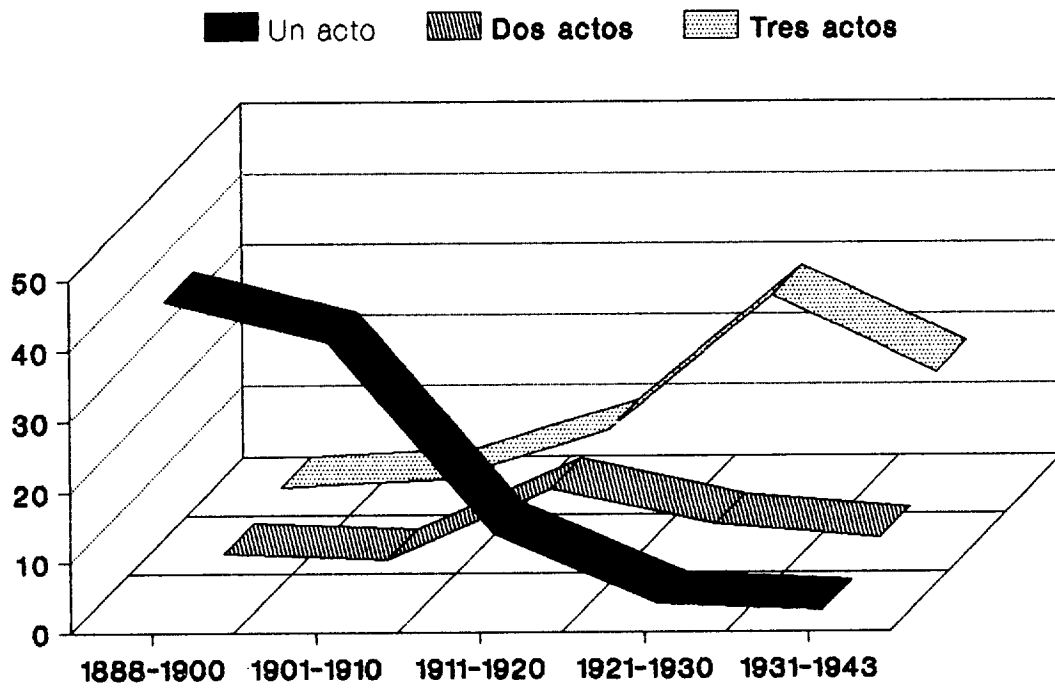


GRAFICO 5
Ambientes

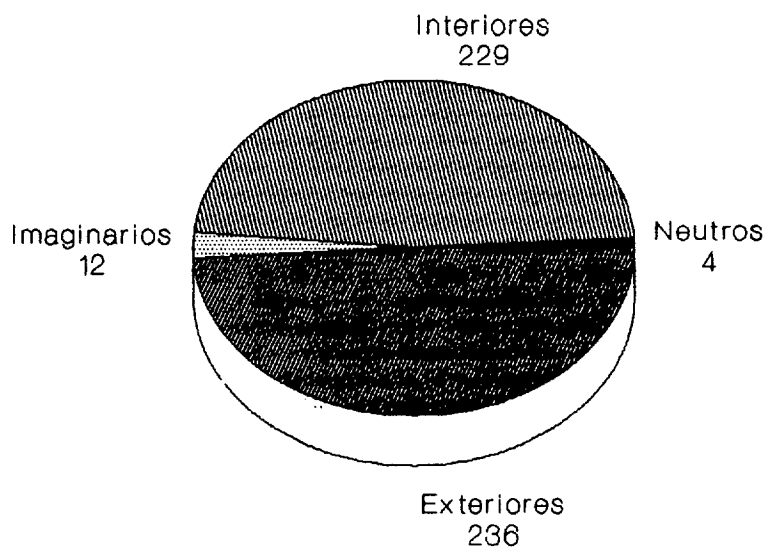


GRAFICO 6
Vivienda

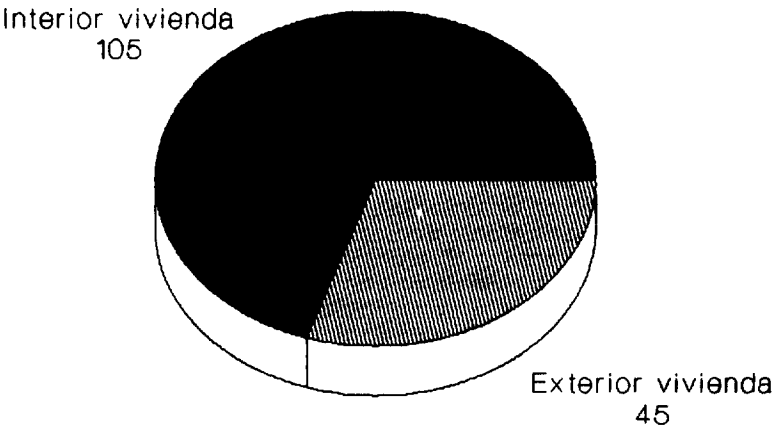


GRAFICO 7
Localización espacial

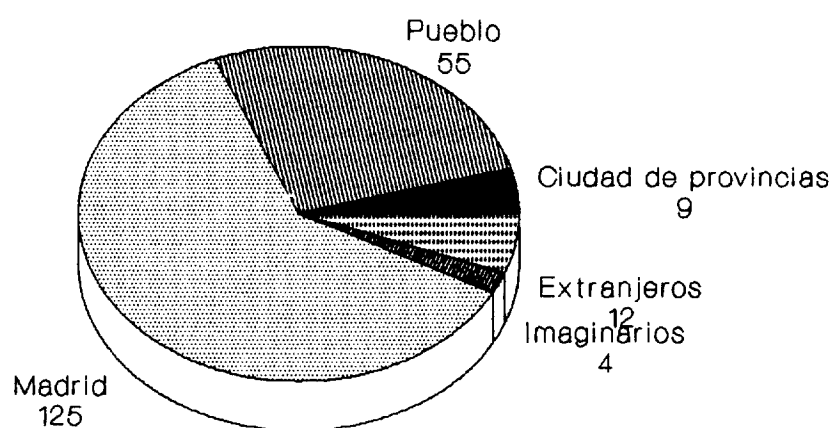


GRAFICO 8
Evolución en la localización espacial

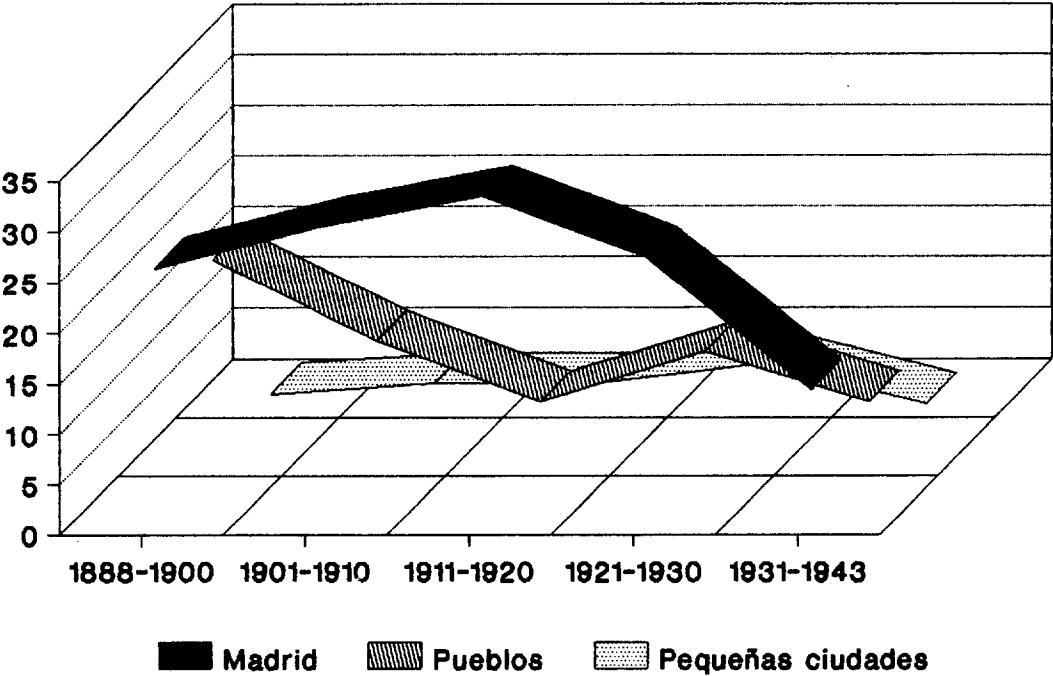


GRAFICO 9
Géneros

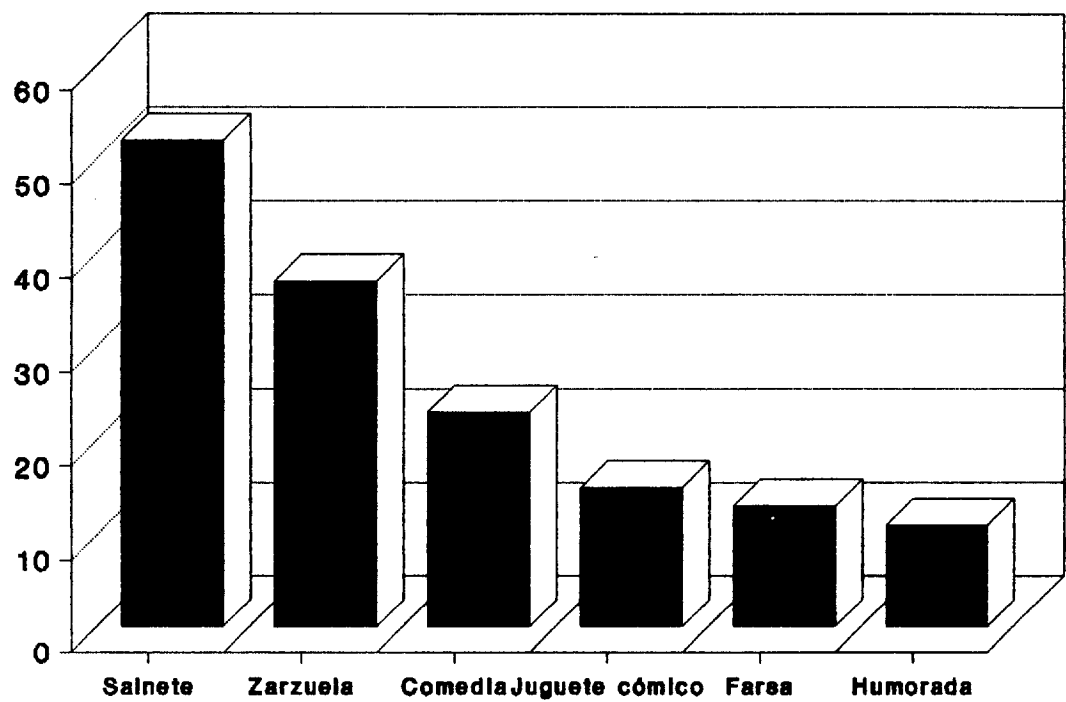


GRAFICO 10
Evolución en los géneros

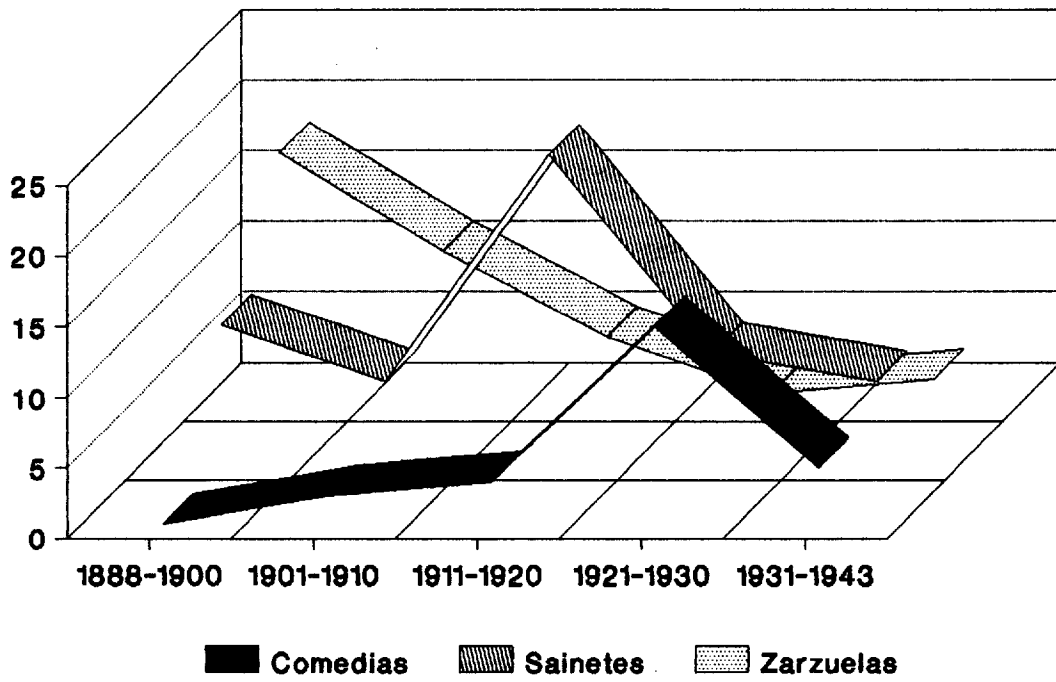


GRAFICO 11
Número medio de personajes por obra

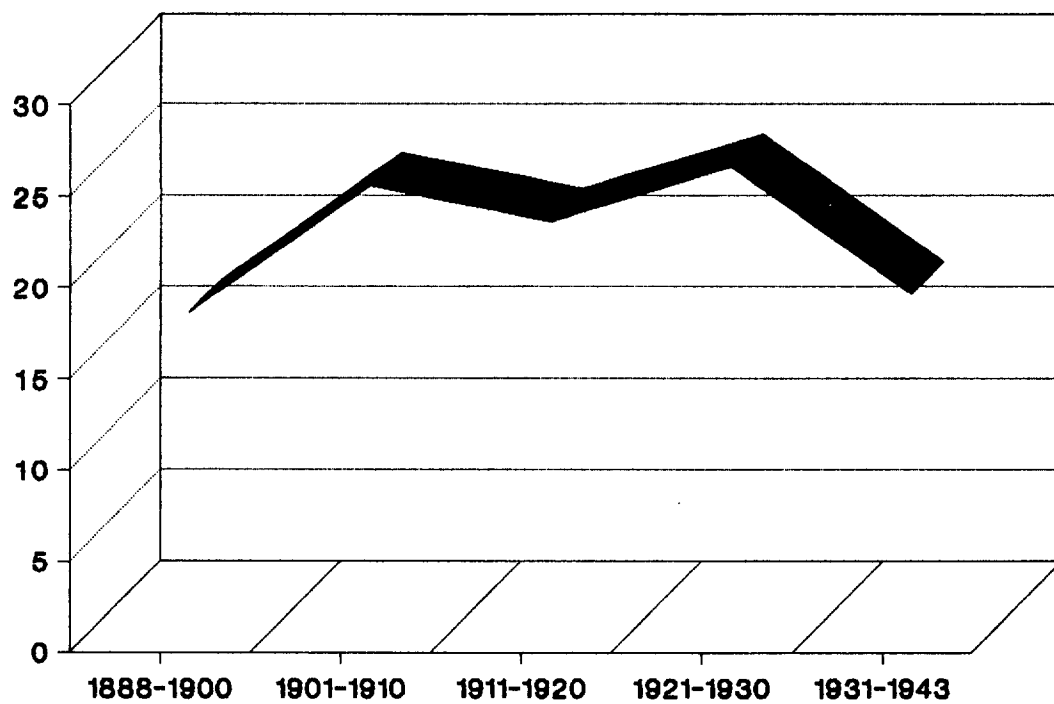


GRAFICO 12
Representación de las clases sociales

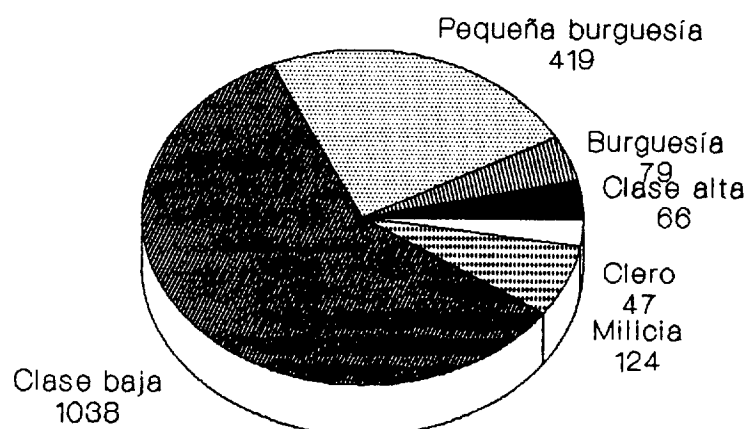


GRAFICO 13
Tipos más representados.Func. principal

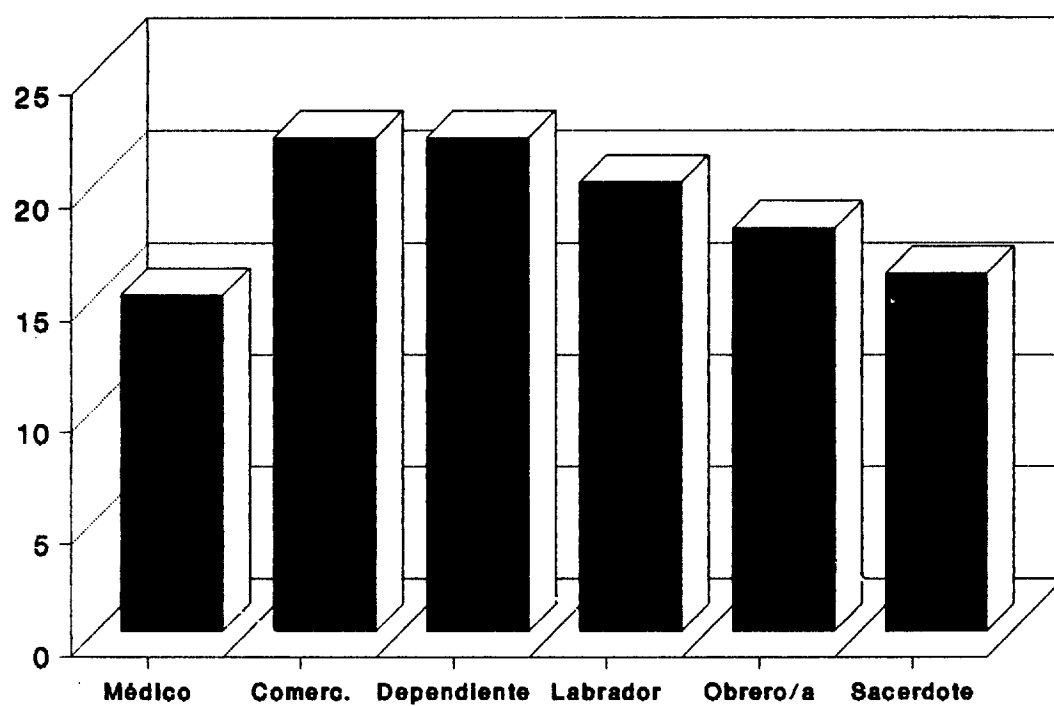
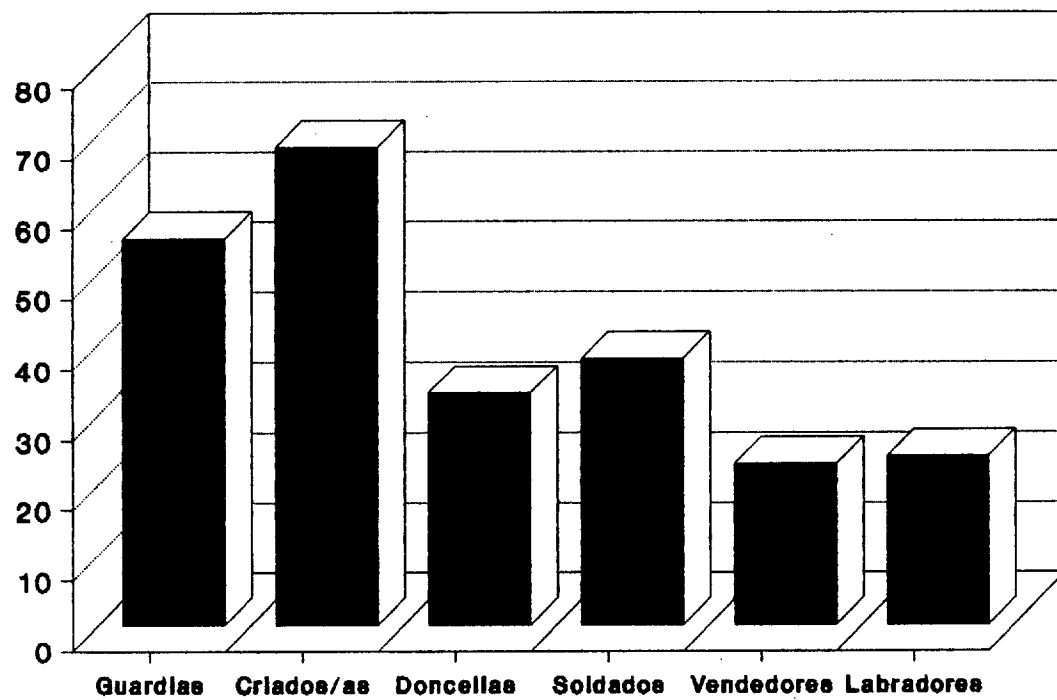


GRAFICO 14
Tipos más representados.Func. secundaria



CAPITULO 2

LA TRAYECTORIA DRAMATICA DE ARNICHES

PERIODO 1888-1900

INTRODUCCION

En un progresivo acercamiento a los elementos que configuran la obra de Carlos Arniches, abordaré a continuación el estudio pormenorizado del primero de los cinco periodos en que he dividido su producción. En estos últimos doce años del siglo XIX, Arniches se encuentra totalmente integrado dentro de lo que se ha dado en llamar "género chico" o "teatro por horas"; teatro que responde a unas formas homogéneas, a las que todos los autores se someten. El estudio riguroso y completo del género chico, más allá de su historia externa, que ya han abordado algunos autores, está aún por hacer. No pretendo aquí más que aportar lo que pudiera ser una pequeña fracción de ese estudio global: la producción de Carlos Arniches.

Comenzaré por un análisis de la organización dramática interna y de los personajes, elementos ambos que constituyen lo esencial del componente literario. A ello hay que unir el conocimiento de los componentes musical, teatral y cómico,

para acceder al universo de ideas y valores latentes en estas piezas y a su comprensión como obra total y unitaria.

La técnica, la forma de seleccionar y combinar los recursos disponibles (disponibles a partir de una tradición anterior, de un contexto social y cultural y de la propia capacidad creativa de los autores) tiene un significado, a cuyo conocimiento pretendo llegar por considerarlo indispensable para comprender la trayectoria dramática del autor que nos ocupa. También para conocer algo más del género chico, muchas veces relevado o despreciado como tantas otras formas del teatro menor a lo largo de nuestra historia literaria y, sin embargo, merecedor de una mayor atención por parte de los estudiosos, como varios críticos ya han señalado¹.

¹Entre ellos, Andrés Amorós señala con acierto las enormes carencias que existen en orden a un conocimiento de nuestro teatro, reclamando repetidamente la elaboración de una historia de la escena española que incluya todos los aspectos que conforman el hecho teatral. Véase "El estudio teatral de la zarzuela", introducción al volumen La zarzuela de cerca, Escasa Calce, Madrid, 1987, p. 11-20, así como La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena, Boletín de la Fundación Juan March, nº 177, Madrid, Febrero, 1988, p. 3-12.

ORGANIZACION DRAMATICA

El teatro por horas es un género condicionado, desde su propio origen, por unas limitaciones en las que, por otra parte, encuentra su razón de ser. La fundamental es la del tiempo que debía durar la representación: entre media y una hora, según las características de cada pieza. Cuando Vallés, Riquelme y Luján inician, en el pequeño teatro El Recreo, su aventura como directores y empresarios en este nuevo modo de hacer teatro, pretenden convertir la brevedad de las piezas en su principal atractivo; era su "gancho" para atraer a un público que no acudía al teatro grande por considerarlo demasiado engolado, poco divertido y bastante gravoso para sus bolsillos. Así interpreta Deleito y Piñuela el nacimiento del teatro por horas:

"Tratábase de implantar en El Recreo un teatro "por secciones" en vez del teatro usual por "función completa" que duraba cuatro o cinco horas. De ese modo recogerían al Madrid noctámbulo y trashumante, más numeroso entonces que hoy -el de los casinos, cafés, tascas y colmados-, entreteniéndole durante una hora sólo, sin exigirle noches enteras, ni entractos ni plantones. Sería "llegar y besar el santo", y eso en la parte de la noche que se prefiriese: como sobremesa de la cena, descanso en la tertulia o espera para la cita"².

La brevedad, y el consiguiente abaratamiento, hicieron

² Deleito y Piñuela, J., Origen y apogeo del género chico, Revista de Occidente, Madrid, 1949, p. 3.

al teatro por horas asequible a todos los sectores sociales.

Pero, al mismo tiempo, estos emprendedores jóvenes querían hacer auténtico teatro, tanto por la calidad de las obras como por su interpretación y montaje; con ello, pretendían diferenciarse del producto ofrecido por los cafés-concierto, donde, con la decoración más rudimentaria, se montaban pequeños e incómodos tabladillos, suficientes, no obstante, para las escasísimas pretensiones de un auditorio que sólo buscaba alguna pequeña distracción después de cenar.

Tales circunstancias son decisivas para la organización dramática de estas piezas, que deben concentrar en un solo acto situaciones, personajes, una acción unitaria y los imprescindibles elementos cómicos y, más adelante, musicales. Así, los componentes del conflicto están comprimidos, presentados a modo de boceto y, a menudo, poco justificados. El objetivo primordial es la comicidad, y por ello se centran en la creación de situaciones y diálogos que provoquen la risa, sin preocuparse demasiado por lograr que tales situaciones sean necesarias dramáticamente.

Las primeras obras de Arniches no escapan a estos condicionantes; a pesar de ello, no se debe juzgar por el mismo rasero a todas las que produce en esta primera etapa. A lo largo de ella va aprendiendo, incorpora nuevos recursos, muestra una progresiva habilidad en la construcción de enredos y sus personajes se hacen más reales y convincentes. Las diferencias entre las primeras y últimas obras escritas en el XIX son evidentes.

El panorama del género chico ofrece en este momento un predominio de las comedias de enredo, y así ocurre también en Arniches: 34, de las 48 obras estudiadas, responden a este planteamiento, la mayoría de ellas escritas con Celso Lucio. Su construcción responde a unos parámetros fijos, a un molde utilizado una y otra vez. Se parte de unos elementos constantes, que se combinan de diversas formas para dar su personalidad a cada obra y provocar el regocijo del espectador.

Claro es que no todos los autores, de entre la larga nómina que cultiva este género, tienen la misma habilidad para manejar con dignidad y eficacia las piezas del mosaico, por más que, a priori, estuvieran todas a su disposición. Cada uno muestra una especial capacidad para algunos de esos elementos, aportándola a una tarea hecha en colaboración. Pueden estar más dotados para la invención de chistes, la versificación y creación de cantables, la observación de tipos populares, el montaje de construcciones equívocas, la construcción de diálogos o el movimiento de los personajes en escena. En este intercambio de capacidades reside la explicación, o, al menos, parte de ella, del fenómeno de la escritura en colaboración, tan característica del género chico y tan ampliamente extendida³.

La especial capacidad para montar el "andamiaje" de las

³Cfr. McKay., Carlos Arniches, Twayne Publishers, Inc., New York, 1972, en especial el capítulo III, I, "El arte de la colaboración", p. 48-51, donde llega a afirmar que "la historia del género chico es una crónica de hazañas colectivas".

piezas y, más adelante, para recrear tipos populares, son los dos aspectos más destacados en los que se evidencia el aprendizaje de nuestro autor, como iremos viendo más adelante.

ESQUEMAS ORGANIZATIVOS

La obra arnichesca de esta primera etapa se ajusta a cuatro tipos de esquemas o plantillas, que enumero a continuación, para pasar después a describir más detalladamente cada una de ellas.

1. REVISTAS

Construidas sobre tres elementos básicos:

- a) Pretexto inicial: Se explica cuál va a ser el tema de la revista, sobre qué asunto va a versar el desarrollo posterior. Suele coincidir con el título.
- b) Sucesión de escenas o situaciones autónomas, sin más relación entre sí que su referencia al tema general.
- c) Apoteosis

2. OBRAS DE ENREDO

Montadas sobre la base de un quid pro quo y organizadas en tres fases:

- a) Planteamiento del conflicto.
- b) Dinámica de los personajes encaminada a la resolución de dicho conflicto o problema: equívoco o engaño, con su

planteamiento, desarrollo y aclaración.

c) Resolución del conflicto inicial: desenlace

Se trata de una organización a dos niveles, con una estructura -el enredo- integrada dentro de otra más amplia -el conflicto o tema de la obra-.

3. OBRAS DE PUGNA AMOROSA EN AMBIENTE POPULAR

Estrenadas en los dos últimos años del siglo y localizadas mayoritariamente en el Madrid de los barrios bajos.

a) Descripción del ambiente popular, dilatada y autónoma.

b) Conflicto amoroso: oposición entre personajes, progresivamente intensificada.

c) Desenlace y lección moral.

4. OBRAS DE VIAJE

Su razón de ser es la presentación de ambientes y lugares diferentes al propio.

a) Justificación y preparación del viaje (pretexto inicial).

b) Realización del viaje. Núcleo de la obra, centrado en ambientes lejanos y exóticos.

c) Regreso (desenlace)

Esta clase de obras no tiene demasiada representación en el periodo que estudiamos, pero, por sus rasgos tan específicos, constituye un subgénero perfectamente identificable dentro del conjunto del género chico.

Como se puede observar, el criterio seguido para el establecimiento de estos esquemas no tiene en cuenta a los

subgéneros habituales (juguete, humorada, sainete, zarzuela, etc.), excepto la revista, por considerar que es más relevante el contenido básico, intercambiable en todos ellos, que los pequeños matices que pudieran diferenciarlos⁴.

Corresponde ahora analizar cada uno de ellos para conocer sus variantes y las peculiaridades que presentan sus diversos componentes.

REVISTAS

Como ya quedó indicado en la primera parte de este trabajo⁵, la revista es uno de los géneros más fácilmente reconocibles dentro de la amplia, pero bastante ambigua gama de formas que adopta el género chico. Todas las interpretaciones que se han hecho de ellas⁶ dejan patente, de manera más o menos explícita, la total ausencia de un conflicto que proporcione tensión dramática. Son un escaparate de elementos discontinuos, que representan aspectos concretos

⁴ Ya señalé en la primera parte (p. 34) la dificultad para definir estos subgéneros de acuerdo con unas bases sólidas. Lentzan mantiene la misma opinión, pese a lo cual su estudio de la obra de la obra de Arniches obedece, en gran parte, a las denominaciones dadas por este: analiza por separado las revistas y zarzuelas cómicas, incluye en un mismo apartado los pasillos, humoradas, juguetes y entremeses, y estudia posteriormente los sainetes y melodramas. V. Lentzan, M., Carlos Arniches. Vom 'género chico' zur 'tragedia grotesca', Librairies Droz (genève) y Minard (París), 1966, p. 28 ss. El trabajo de McKay, menos minucioso, hace una valoración conjunta de toda la primera década, sin diferenciar géneros ni contenidos (ob. cit. p. 51-53). Por su parte, Vicente Ramos estudia las obras con un criterio cronológico, como sucesivos pasos en la vida de su autor, que es el real objeto del libro, sin más que una referencia al sainete como género diferenciado. V. Ramos, Vida y teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 33-91.

⁵Cfr. p. 71.

⁶Cfr. nota 57, p. 71.

de la vida real con una orientación crítica, realizada en forma de sátira, parodia o caricatura⁷.

Tal carácter es el que tienen las cinco obras escritas por Arniches en su primer periodo, a las que se puede calificar de revistas, aunque no siempre sea esta la denominación empleada por los autores: Casa editorial, La verdad desnuda, Ortografía, Panorama nacional e Instantáneas, única a la que Arniches y López Silva aplican el término de "revista cómico-lírica".

La mencionada discontinuidad y carencia de ilación entre las diversas escenas, hace necesaria la presencia de algún elemento de unión que confiera a la obra el carácter de tal, superando el nivel de la mera yuxtaposición. Dicha función la desempeñan un reducido número de personajes, uno o dos, cuyo papel de espectadores excluye cualquier tipo de relación conflictiva:

"Director	-Señores, no acalorarse... Ahora un poco de atención, y van a ver la notable diferencia que se observa en aventuras galantes entre el moderno Tenorio y el galán de otras edades.
Rep. 1º	-Observemos.
Rep. 2º	- Sí, observemos.
Director	-¡Retirémonos, que salen!" ⁸ .

⁷Torrente Ballester alude al liberalismo como "factor que hizo posible el género chico", por la sátira que llevaba consigo, aunque lo refiere concretamente a la sátira política. V. El género chico, en Primer Acto, n.409, Febrero, 1963, p. 2.

⁸Arniches, C. y Lucio, C., Panorama Nacional, Madrid, 1889, p. 14. En la p. 35 de la misma obra, puede verse un ejemplo de los personajes nexos dialogando con los integrantes de una escena.

Se inician las obras con la presentación de estos personajes. No existe, por lo dicho, ningún contexto preciso y concreto que sugiera una relación entre ellos, en el caso de que sean dos; ningún indicio de situación problemática, por mínima que sea, que sirva de referente para ubicarlos. Por ello, deben autopresentarse, explicar al público, o el uno al otro, quiénes son y qué hacen ahí. Así conocemos a los autores noveles de *Casa Editorial*, a la Verdad y la Buena Fe de *Verdad desnuda*, Guión Y Cánone en *Ortografía* y los dos repórters de *Panorama Nacional*.

El monólogo y el diálogo son, obviamente, los recursos básicos para esta presentación; pero la aparición progresiva de estos personajes, y, más claramente aún, la presencia de un tercero, puede suponer el uso de otro procedimiento, como es la anticipación: los personajes presentes anuncian o anticipan la entrada de otro, ausente todavía de la escena. Por este mecanismo conocemos a Justo Dogal, en *Casa Editorial* y al Director en *Panorama Nacional*.

Como variantes del diálogo pueden señalarse el cantable y el verso (en *Casa Editorial* y *La verdad desnuda* respectivamente); formas que, en definitiva, cumplen la misma función que el diálogo hablado en prosa.

He mencionado antes la ausencia de relaciones conflictivas. Hay que precisar que esta afirmación se refiere a las relaciones que los personajes mantienen entre ellos, puesto que no están implicados en ninguna acción que les afecte personalmente. Se limitan a contemplar escenas desde

fuera; la relación entre ellos no es de interacción personal, puesto que contemplan un exterior común a ambos y hacia ese exterior dirigen sus comentarios.

Desde otra perspectiva, sin embargo, podría apreciarse un mínimo conflicto, en cuanto que los diversos cuadros dan pie a la crítica.

En efecto: una vez que los personajes han justificado su presencia, tenemos ya el pretexto inicial, el tema de la revista: la cultura literaria de los españoles y la situación actual de la literatura, la comparación entre el pasado y el presente, o la hipocresía y corrupción dominantes en la sociedad actual. El conflicto se podría desprender del contraste entre lo que es y lo que debería ser, que constituye, al fin, el fundamento de la crítica.

Esto no alcanza, sin embargo, la entidad necesaria para conferir a la obra un verdadero carácter dramático; además, se trata siempre de un sátira suave y amable, que se nutre sobre todo de lo cómico y a veces de lo picante.

Como ha quedado reseñado en el esquema previo, la principal característica de los cuadros que componen una revista es su autonomía. Géneros y obras literarias, objetos personificados (el azúcar, el ron, la luz eléctrica), letras y signos ortográficos, personajes que representan virtudes y defectos de manera neta, sin matices ni fisuras: la actividad, la paz y el entendimiento, la honradez comercial, la incultura, el honor o el valor; todos ellos desfilan ante nuestros ojos, envueltos en espectáculo sonoro, visual

(efectos de luz, vestuario) o coreográficos, en escenas cerradas en sí mismas.

Por último, la apoteosis, forma de cierre característica de este género. La espectacularidad visual y sonora llega a su grado máximo en este cuadro estático, donde se resume la alegoría principal o se sintetizan elementos antes contemplados. No hay aquí presencia de la palabra; se apela a la sensorialidad como única forma de percepción, e incluso de interpretación de la escena.

Este modelo se cumple con toda fidelidad en las cuatro revistas primeras; pero *Instantáneas*(1899), sin apartarse sensiblemente de él (al fin, es una revista), presenta ciertas variaciones interesantes de reseñar.

La primera se refiere al tema. En el año en que se estrena esta pieza, Arniches se encuentra inmerso en la producción de obras de ambiente madrileño⁹; ello explica que, mientras en las primeras revistas se abordaban temas muy generales, grandes problemas del país y del comportamiento humano, sean ahora escenas típicas madrileñas, mucho más concretas, las que se presentan ante nuestra vista, en la misma línea de los sainetes que en ese momento tanto éxito proporcionan a su autor. El colaborador con que cuenta en este caso, José López Silva, contribuyó, sin duda, a esta elección de tema, puesto que era un autor especialmente dotado para la

⁹En una carta del 8 de Agosto de 1899, dirigida a Fernández Shaw, alude a ello: "Lo único que siento en el capítulo de bajas es la de Duval, muchacho muy discreto y que yo, para el nuevo género que cultivamos, lo creía muy necesario". Recogida por Pilar Lozano, en "Revista de Literatura", C.S.I.C., nº 43-44, Madrid, 1962, p. 128.

observación y representación de tipos populares¹⁰, como evidencia su creación de *La Revoltosa*, *La chavala* o *Las bravias*.

Pero las diferencias se observan también en el tono general de la pieza y en su organización. La espectacularidad cede aquí paso a los diálogos; interesa más lo que dicen los personajes que lo vistoso de sus evoluciones y ornamentación. Curiosamente, los autores introducen un espectáculo de music-hall, como una de las escenas que contempla el personaje nexo, y le dotan de todas las cualidades de las antiguas revistas. La crítica a modos de ser, a formas de conducta sociales y políticas, se condensa en una de estas actuaciones, los couplets de Mr. Chambon, parecidos a las coplas de carnaval por su visión satírico-burlesca de hechos de actualidad: personajes, juegos de moda, lugares de veraneo, presupuestos de un ministro, etc.¹¹.

En lo que atañe a la organización, lo más sobresaliente es la presencia de un leve conflicto amoroso que implica al personaje espectador: su novia le ha abandonado y ha huido a Madrid, por lo que Teresiano viene a buscarla y así justifica su presencia en la capital. Aprovechará el viaje para tomar una serie de instantáneas, por encargo del cura del pueblo. Se

¹⁰ En palabras de Deleito y Piñuela, "López Silva era un madrileño castizo a la antigua... Saturado de ambiente popular, y observador feliz de los personajes del arroyo..." Ob.cit., p. 215-16

¹¹ En la misma carta citada en nota (9), nos revela datos sobre la autoría y participación real de las personas que figuran o no "oficialmente" como autores de la obra: "Los libretos de "Instantáneas" me gustaron mucho. Dígaselo a Pepe; y la escena nueva me hizo reír las tripas. Idem, idem algunos couplets que no conocía." La obra figura en la Sociedad de Autores registrada a nombre de Arniches y López Silva. La carta evidencia que Arniches no conocía parte de la obra y cómo un texto podía modificarse después de su estreno.

modifica, pues, el sentido y función de este primer personaje, que alterna la contemplación de los cuadros con la evolución de su propio problema.

Tal planteamiento afecta también a lo más propio de este género, la apoteosis. La última escena es el desenlace del pequeño conflicto de Teresiano; escena cómica donde este encuentra a su novia en el music-hall y se organiza un gran escándalo al rechazar ella las pretensiones de tan primitivo muchacho. Tal cierre cómico difiere por completo de la clásica y habitual apoteosis.

Así pues, Arniches y López Silva hacen en este caso una revista que, dentro del obligado esquema del género, adopta cierto aire de sainete.

OBRAS DE ENREDO

Agrupo bajo este epígrafe a las numerosas piezas montadas sobre la base de un "quid pro quo", núcleo en torno al cual se aglutinan todos los demás componentes. Escritas sobre todo con Lucio y Cantó, caracterizan un modo de hacer muy cercano al "vodevil" y reciben diferentes denominaciones por parte de los autores: juguete cómico, zarzuela cómica, sainete, pasillo cómico-lírico, humorada...

A. Planteamiento de la situación inicial

En pocas escenas se proporcionan todos los datos necesarios para el conocimiento de la situación: el medio en que va a desarrollarse, qué clase de personas lo integran, lugar, tiempo, y lo que es más importante: se plantea el conflicto. Porque aquí, a diferencia de las revistas, nos encontramos con obras de plena naturaleza dramática: los personajes mantienen entre ellos relaciones conflictivas, que se hacen explícitas mediante el diálogo, y que inducen a una acción.

Otra cosa es la naturaleza de ese conflicto, donde cabe plantearse cuestiones como su convencionalismo o autenticidad, su relevancia en la obra o la clase de problemas que reflejan. Y en este sentido, se puede afirmar que resultan banales por su convencionalismo y por su continua referencia a las mismas situaciones, sin ahondar nunca en la auténtica realidad problemática del ser humano.

El tema rey es el amoroso, en sus diversos matices y variantes: amor contrariado, celos, venganza, aventuras extramatrimoniales, galanteos, infidelidades, amor interesado... Especialmente el citado en primer lugar es el punto de partida de una cantidad considerable de piezas (al menos 13 de las 36 que constituyen este grupo). La crítica llega a denunciar esta constante reiteración:

"...Para referir por milésima vez al público la eterna historia de un tutor estúpido que, contrariando los amores de su pupila, desea casarla con un viejo rico, que le promete viñas y castillo en pago de sus interesados servicios"¹².

También se hacen presentes el tema político (Candidato independiente, Los descamisados), la ambición (El otro mundo, Las peluconas) o el tema militar (Tabardillo, Plan de ataque, La banda de trompetas); estos en mucha menor medida y sin excluir, en ningún caso, el ingrediente amoroso, sin el cual parece imposible construir obra alguna en este momento.

La continua repetición de los mismos problemas, y la forma tan ligera en que se plantean, los hace poco o nada convincentes; pero desde la perspectiva de la construcción de la obra, son necesarios, porque sin ellos no se justificaría el enredo.

Como muestra de esta forma de proceder, veamos el comienzo de *Los camarones*. Las escenas iniciales nos muestran a un grupo de actores que representan una obra de Calderón en un pueblo. El pateo es abrumador. Los cinco actores comentan su triste situación en un cantable al que sigue un diálogo hablado (escena II). En la siguiente escena, los dos actores varones, que al tiempo llevan la dirección artística y la administración, comentan el desastre económico y su inmediata partida. Es entonces cuando aparece Arturito (escena IV), a cuya novia quieren casar con otro. Propone a Pérez, uno de los actores, realizar un engaño para impedir esa boda, con lo que

¹² Crítica a *Las amapolas*, El Liberal, 22 de Junio de 1894

queda planteado el conflicto y el enredo.

Esta presentación del problema en las primeras escenas, puede sufrir variaciones. Por ejemplo, cuando el conflicto es la consecuencia de un equívoco previo, y no su causa, por lo que se plantea más avanzada la obra. En *El pie izquierdo*, el problema de infidelidad surge al interpretar erróneamente el marido la presencia de una bota de caballero en la habitación de su mujer, sin saber que se debe a un accidente involuntario.

Los recursos más frecuentes para presentar los conflictos y a sus protagonistas son el diálogo entre ellos (se cuentan o comentan su problema) y la anticipación a cargo de personajes secundarios.

La utilización de estos procedimientos en vez del monólogo, revela el progresivo dominio de la técnica teatral, con modos de actuar verosímiles en un mundo de ficción que se articula como verdadero y existente por sí mismo. El monólogo es más frecuente en las primeras piezas: el personaje se presenta a sí mismo y relata su problema al espectador, con lo que resta realismo y verdad a la convención teatral. El cantable, empleado también, participa del mismo carácter irreal. En sus comienzos, Arniches parece tener dificultades para sustituir la voz del narrador, y lo resuelve incorporándola a un personaje que habla o canta; pero cuando logra construir diálogos de forma que de ellos se desprenda el conocimiento de la situación, abandona el monólogo, que ya sólo reaparece en casos aislados y en el interior de la pieza.

Esta es una de las razones por las que *Las peluconas* en el momento en que se estrena, tiene aire de obra antigua. En 1896, cuando lleva estrenadas 31 obras, emplea el cantable como forma de autopresentación, recurso que, desde hace tiempo Arniches apenas utiliza. Junto a ello, la aparición sucesiva de personajes sin presentación previa, la poca entidad del objeto equívoco y la deficiente trabazón de las situaciones, hacen pensar que la obra tuvo que ser escrita mucho antes de su estreno. De hecho, está escrita con Cantó; teniendo en cuenta que su colaboración termina en 1892, y si, realmente, los motivos de su separación fueron tan graves como para romper una amistad de años¹³, resulta difícil admitir que a los cuatro años volvieran a reunirse para escribir una pieza. Lo más probable es que ya estuviera escrita, aunque no estrenada. También alguna crítica destaca este aire añejo, probable causa de su estrepitoso fracaso y de que haya permanecido inédita hasta ahora:

"Por desgracia el troquel -o dígame el libro de zarzuela nueva- sobre ser de los tiempos remotísimos en que por primera vez se acuñó moneda teatral, se quebró en cien fragmentos a las primeras de cambio..."¹⁴.

B. Organización y desarrollo del equívoco

Constituye la segunda parte de estas piezas, su cuerpo

¹³ Así lo considera Vicente Ramos, ob.cit. p. 62

¹⁴ Crítica a *Las peluconas*, *El Imparcial*, 16 de Octubre de 1892. Firmada por Mariano de Cavia.

central. Es la reacción de los personajes ante la situación problemática en que se encuentran: deciden hacer algo para resolverla, unas veces solos, otras implicando a terceros, y siempre sobre la base de presentar como verdadero algo que no lo es.

En la construcción de un enredo es donde mejor se manifiesta la capacidad creativa de los autores y su habilidad para jugar con los mismos procedimientos.

Observemos, primeramente, los mecanismos para provocar el "quid pro quo". Es un elenco limitado, que he sintetizado de la siguiente forma:

1. SUPLANTACION

Un personaje se hace pasar por otro para conseguir algo. Damián se presenta como el candidato oficial del pueblo para las futuras elecciones, suplantando al verdadero (**Candidato independiente**); Lacerda, como padre mostense en el convento donde está recluida su novia, para rescatarla (**Los mostenses**); Pérez, como tío de Paulino, para ayudar a este en su casamiento (**Los puritanos**); también Pérez, en **Los camarones**, se hace pasar por el médico que esperan, adoptando una personalidad falsa. Los ejemplos son numerosos. Siempre se juega con la circunstancia de que los demás personajes no conocen al suplantado, lo que hace imposible sustitución.

2. SIMULACION

Uno o varios personajes aparentan una posición social

y económica que no tienen, con el fin de conseguir algo. Pérez, en "Los conejos", simula una holgura económica que no existe para deslumbrar a un personaje que puede proporcionarle un empleo; en El otro mundo, tanto Clodomiro, como la familia completa de don Cirilo se engañan mutuamente para conseguir una buena boda.

Este fingimiento lleva a los personajes a adoptar una personalidad y unas formas de comportamiento de las que en realidad carecen. Es decir, se simula una posición social con todo lo que esta lleva consigo.

Ambos procedimientos suponen un engaño premeditado y voluntario, y, por ello, siempre fracasan. Los que siguen a continuación, por contra, tienen una clara naturaleza de equivoco, que se produce por azar y que a los personajes les viene dado. Otra cosa es que aprovechen la nueva situación en su favor.

3.CONFUSION

Un personaje es tomado por quien no es, sin que él tome parte alguna en tal equivoco. Recurso también abundantemente utilizado, como puede verse en el cuadro 1: en Las campanadas, Calderón, La leyenda del monje y El coche correo, entre otras.

Como variante, están los casos en que el personaje es tomado por lo que no es (ladrón, amante...), a partir de una situación inicial interpretada erróneamente. Es lo que ocurre en Nuestra señora, El pie izquierdo y El escaló.

4. COINCIDENCIA EN UN LUGAR

Encuentros casuales entre personajes de diversas procedencias, cada unos de ellos portador de un conflicto. En *Las malas lenguas*, *El cabo primero*, *Vía libre...* se emplea este procedimiento, que exige una detenida preparación para que el encuentro, que tiene lugar en la última parte de la obra, sea cómicamente eficaz.

5. OBJETO EQUIVOCO

Un baúl, una carta, un sonido de reclamo y un medallón, son motivos empleados por los autores para provocar la confusión y el enredo. Bien de forma voluntaria o involuntaria, estos objetos inducen a los personajes a actuar en un sentido equivocado, con evidentes implicaciones cómicas.

Todos estos procedimientos admiten combinaciones, de forma que pueden emplearse más de uno en la misma obra, como ocurre en *Tabardillo* o en *Los bandidos*.

Como estructura que es, enmarcada dentro de otra más amplia (V. esquema, en p. 6), el enredo responde a los parámetros organizativos habituales: exposición, desarrollo y desenlace, o aclaración. Cada una de estas partes recibe un tratamiento en función del mecanismo de enredo empleado.

Así, el equívoco por coincidencia en un lugar, exige, como acabo de señalar, una atención especial a la preparación.

El efecto cómico no reside en el mero hecho del tropiezo, sino en cada uno de los que concurren lleva una carga conflictiva potencial que se desencadena en el encuentro.

Arniches emplea siempre un mismo sistema para estos casos, partiendo de la base de que hay, al menos, dos acciones: presenta sucesivamente las situaciones A y B, con todos los personajes implicados en ellas; desarrolla alternativamente ambas, con posible interferencia de una tercera acción, derivada de una de las dos anteriores; por último, las hace confluír todas en el momento culminante. Este paso lo da bastante avanzada la obra, precipitándose a continuación el desenlace, es decir, la necesaria aclaración. Las malas lenguas constituye un ejemplo paradigmático.

Una disposición muy distinta es la que conlleva el enredo por confusión o suplantación, donde el "quid por quo" se plantea rápidamente, y lo que merece más desarrollo son las consecuencias que tal confusión acarrea. Aquí es frecuente la intensificación, o complicación progresiva del equívoco inicial, mediante su ampliación a otros personajes o la introducción de nuevos elementos.

Del análisis de las numerosas obras en que esto ocurre, se pueden abstraer los principales procedimientos empleados para la intensificación del enredo.

A.Reconocimiento parcial del suplantador

Ya he advertido que este engaño sólo es posible cuando

nadie conoce al suplantado; si falla esta premisa, al menos parcialmente, pero el suplantador no lo sabe, se introduce un nuevo elemento de conflicto. Así ocurre en **Los puritanos**, donde Pérez es reconocido por una de las asistentes a la comida donde va a realizarse el engaño, como el hombre que tiempo atrás la abandonó después de seducirla y engañarla.

B. Acumulación

Introducción progresiva de elementos conflictivos que se superponen. Durante el desarrollo de un primer problema, se introduce otro distinto, incluso un tercero y un cuarto, cada uno de los cuales interfiere y determina la evolución de los demás. Así se llega a una situación de enredo total, como ocurre en **Las campanadas** o **El coche correo**, ambas con doble pareja protagonista. Sobre el problema de la primera pareja se superpone el de la segunda, con la consiguiente con fusión de personajes, encuentros causales, etc. En **Las campanadas**, sobre ambos problemas se superpone el miedo a la campana que, según la leyenda, toca sola cuando alguna mujer falta a sus deberes.

C. Encadenamiento de equívocos

A partir de una sola línea temática (a diferencia del caso anterior), la incorrecta interpretación de un hecho, un personaje o unas palabras, provoca un equívoco; este, a su

vez, conduce a otro, y este a un tercero. En *Calderón*, encontramos el siguiente texto:

- Solita -...es que yo sé a lo que viene usted a esta casa.
 Calderón -Y no se lo oculto, ya lo sabe su papá y su mamá.
 Sol. Sí, pero es que yo me opongo.
 Cald. -¿Y por qué motivo?
 Sol. -Pues, sépalo usted; porque tiene usted un rival.
 Cald. -¿Un rival?
 Sol. -Sí, señor; un rival a quien yo prefiero.
 Cald. -(Otro pianista) Pero señorita, ¿usted cree?...
 Sol. -Que debe abandonar esta casa inmediatamente o desistir de su propósito.
 Cald. -Pero eso es una crueldad; y sin haberme oído...¹⁵.

Solita cree que Calderón es el marido que su padre quiere imponerla; Calderón se refiere a su verdadera intención, que es tocar el piano en la fiesta. De esta forma se amplía el enredo, al introducir un enfrentamiento Arturo/Calderón, que cada uno atribuye a una razón distinta. Es un claro "efecto dominó".

Cuando el enredo alcanza su cota máxima, llega la aclaración, y con ella, prácticamente, el final de la pieza. No obstante, es posible encontrar desenlaces parciales con anterioridad: el equívoco se desvela sólo a una parte de los personajes, mientras los demás permanecen en la ignorancia. En realidad, esto forma parte del desarrollo del enredo, puesto que condiciona su decurso posterior. Los personajes, al conocer la verdad, emprenden acciones que, o bien se encaminan al esclarecimiento total, o, lo que más frecuente,

¹⁵ Arniches, C. y Lucio, C. *Calderón*, Madrid, 1890, p. 21

pretenden utilizarlo en su provecho, manteniéndolo para los demás.

C. Resolución del conflicto inicial

Una vez aclarada y conocida la correcta interpretación de los hechos, llega el desenlace de la pieza, es decir, la resolución del conflicto.

Ciertamente, es la parte menos interesante y menos elaborada. Son desenlaces mecánicos, supeditados siempre a la resolución del equívoco; esta lleva consigo, de manera automática, la solución de los problemas que le dieron origen, por muy insolubles que entonces parecieran. La postura cerrada y hostil del padre se trueca, sin razón alguna, en un consentimiento a esas relaciones que antes rechazaba, por citar el caso más frecuente. Las posturas rígidas e injustificadas en el planteamiento de problemas, tienen su correlato en unos desenlaces igualmente injustificados, puesto que, en definitiva, lo que menos interesa, es el supuesto problema.

Se puede concluir, pues, que este no es más que un trámite, un marco obligado para que el enredo, y todas las situaciones cómicas que acarrea, tengan lugar; y tan convencional es su planteamiento como su desenlace.

Con cierta frecuencia se encuentra, en este grupo de obras, un cierre o epílogo cómico, a cargo de personajes

secundarios, y posterior al desenlace. En *Los aparecidos*, una vez que se ha aclarado el equívoco del ánima en pena, aparece el secretario del pueblo hablando de ello, con lo que queda patente su intención de engañar; en *Las amapolas*, se trata de una escena cómica, al margen del conflicto ya solucionado.

Es el remate más apropiado para conseguir la íntima sonrisa del espectador.

OBRAS DE PUGNA AMOROSA EN AMBIENTE POPULAR

Integran este grupo seis obras escritas en los dos últimos años del siglo XIX. El enredo desaparece por completo y el interés se centra en torno a dos componentes: la recreación de ambientes populares y un conflicto amoroso definido por la existencia de dos pretendientes para una misma persona. Ambos componentes se equilibran, sin poder establecerse con seguridad cuál es el que mejor define la fisonomía de la obra.

Es conocida la capacidad de Arniches para adaptarse a los gustos del público en cada momento. Cuando tiene constancia de que un tema gusta, lo explota hábil, pero reiteradamente hasta que el público se cansa de él. Incluso no tiene problemas en trasladar el argumento de una obra suya, que ha triunfado, a

otra posterior, sin introducir apenas modificaciones¹⁶.

Nos encontramos en un periodo de absoluto dominio del sainete madrileño. Desde que en 1894 se estrena, con éxito apoteósico, *La verbena de la Paloma*, se suceden sin interrupción las piezas protagonizadas por el pueblo bajo de Madrid: *Las mujeres*, *Los golfos*, *Las bravías*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La Revoltosa*, *La chavala*... y otras de menor fortuna, como *¡Al Santo, al Santo!*, o *San Antonio de la Florida*, esta con música de Albéniz¹⁷.

Carlos Arniches, como es natural, se integra plenamente en este movimiento a partir de *El santo de la Isidra*, estrenada pocos meses después de *La Revoltosa*.

Quizá este hecho de inscribirse en una línea productiva tan concreta, sea lo que ha llevado a muchos de los estudiosos de la obra arnichesca a centrar en lo costumbrista el verdadero valor de las obras, mientras que relegan el conflicto amoroso a un segundo término, por considerar que no supera los límites del convencionalismo más banal. De ahí la denominación de "sainetes madrileños" con que se suelen identificar a estas piezas¹⁸.

No estoy de acuerdo con esta postura, aun reconociendo el importante papel asignado a la creación de ambientes

¹⁶En este periodo, ocurre entre *¡Victoria!* y *El jefe del movimiento*, obras idénticas; *El santo de la Isidra* y *La fiesta de San Antón*, si no idénticas, sí gemelas, y *María de los Angeles* y *Sandías y melones*, respectivamente.

¹⁷ V. Ruiz Albéniz, V. "Chispero", *Teatro Apolo*, Madrid, 1953, p. 257 ss.

¹⁸Cfr. Lentzen, McKay y Deleito y Piñuela, obs. cit.

madrileños. De una parte, no todas las obras son madrileñas: **María de los Angeles** (1900), está localizada en un pueblo de pescadores de la costa cantábrica y, sin embargo, participa de las mismas características que el resto; de otra, el asunto refleja un conflicto de valores más allá del mero problema amoroso que considero muy significativo para determinar el pensamiento de este autor, e incluso para hacer el retrato sociológico del público que acudía masivamente a dichos espectáculos. El inevitable tema amoroso, presente, como es obvio, en *La verbena de la Paloma* y demás sainetes citados, recibe aquí un tratamiento particular en la mencionada forma de pugna o competencia. Es la aportación de autor alicantino a este furor madrileñista y barriobajero de los últimos 90; si bien es cierto que, una vez realizado el hallazgo, usa repetidamente la misma fórmula, y, con ello, desvirtúa, en parte, lo que de auténtico pudiera tener en su origen. El epígrafe bajo el que incluye este grupo de obras, responde a una valoración equilibrada de los componentes señalados.

La construcción de estas piezas, que también reciben distintas calificaciones (sainete, zarzuela, drama...), esenciales paso a describir.

A. Ambiente costumbrista

Comienza con una amplia recreación de ambiente popular, sin ninguna relación con el conflicto; ambientación autónoma, lograda mediante un numeroso grupo de personajes secundarios,

que nos muestra escenas de la vida cotidiana de las clases bajas, en la línea de la mejor tradición costumbrista española y herencia directa de Ramón de la Cruz. El patio de vecindad, con sus chismes, disputas y cotilleos; el zapatero, carpintero o albañil en su trabajo, que alterna con comentarios y chanzas a todo el que pasa; la partida y tertulia a la puerta de la taberna; el joven rumboso que celebra su onomástica con sus amigos; vendedores ambulantes que pregonan su mercancía. Tales son algunos de los cuadros que Arniches nos presenta en las primeras escenas de estos sainetes, fruto de su observación cuidadosa de personajes y ambientes reales.

B. Conflicto amoroso

De este plano general, elaborado a base de breves intervenciones, habladas o cantadas, de personajes diversos, el objetivo de la cámara selecciona una parcela: primer plano de uno o dos personajes que se destacan sobre el resto. Mediante sus comentarios o monólogo, dan a conocer el problema en que se debaten los protagonistas: así queda planteado el conflicto básico y se inicia la segunda fase de la pieza, dedicada al desarrollo de la oposición entre los/las pretendientes. En *El santo de la Isidra*, *El último chulo*, *La cara de Dios* y *María de los Angeles*, son dos hombres que pretenden a una mujer; en *La fiesta de San Antón* y *Sandías y melones*, la situación inversa.

Durante esta parte, se suceden las escenas costumbristas,

alternando con el problema amoroso individual. Alternancia que no quiere decir integración, al menos totalmente, ya que dichas escenas conservan la misma autonomía de las iniciales. Su efecto es la creación de una atmósfera de color local y festivo, que sirva de trasfondo a la correspondiente historia de amor. Así son el cuadro II y primeras escenas del III en *El santo...*, el cuadro II en *El último chulo*, el III de *Sandías y melones*, etc.

Es posible encontrar una segunda acción, paralela y semejante a la trama principal, y a cargo de personajes secundarios. En *El santo de la Isidra*, Cirila es asediada por Secundino y el asistente Pérez; en *La cara de Dios*, Doroteo es protagonista de un conflicto de infidelidad semejante al que ocupa a los protagonistas; y en *María de los Angeles*, también se desarrolla un tema amoroso entre Pérez y Petruca, con desenlace condicionado a la resolución del problema principal.

En su transcurso, la pugna se amplía e intensifica hasta llegar a un enfrentamiento puntual y concreto, tras el cual sobreviene inmediatamente el desenlace.

C. Desenlace y lección moral

Tal como está planteado el problema, el desenlace supone la elección de uno de los dos pretendientes, y está algo más justificado que en las obras de enredo.

A esta decisión se llega tras un proceso en el cual el

personaje duda y vacila; pero gracias a la ayuda del protector, se decanta por el pretendiente que significa la bondad y la honradez.

Frente a las anteriores obras de enredo, hay aquí una mayor tensión dramática, derivada de la existencia de una situación conflictiva, pero, sobre todo,, de la utilización de unos recursos específicos en la organización.

En principio, no hay que olvidar que el auténtico núcleo de la obra es un contraste de valores, encarnados en unos tipos. Cuando Epifanio y Venancio compiten por Isidra, lo que realmente está en juego es la divergencia de los modos de ser que ambos representan: el chulo bravucón, falso, irrespetuoso con los mayores e inconstante en sus relaciones, frente al muchacho honrado, serio, trabajador y sincero. Oposición semejante es la de Bernabé y Fermín, en *El último chulo*, o Silvino y Victoriano en *María de los Angeles*.

El contraste significa tensión, lucha y victoria de uno sobre otro. Lo que aquí se dirime es toda una forma de ser, de vivir y de entender la vida; toda una ética, algo mucho más serio que los problemas intrascendentes, casi irreales, de las comedias de enredo. De ahí la mayor tensión dramática.

Sobre este planteamiento general, actúan los recursos concretos empleados por el autor, que también contribuyen a acentuar el dramatismo.

El primero es la organización fracaso-triunfo.

Arniches ha querido destacar unos valores sobre la base de

enfrentarlos con sus contrarios. En este contraste, el inicial y aparente fracaso del bien, se torna en rotunda victoria a través de un procedimiento que refuerza aún más la validez de esos principios. Venancio, Fermín o Victoriano, así como las representantes femeninas de este modelo, Regina y Amparo, se presentan como seres tímidos, débiles y fracasados, en la primera parte de la obra; parece que el mal se impone sobre el bien y que el mundo es de los ricos, los fuertes, los interesados o los tramposos. La posterior recuperación del terreno perdido, la capacidad de superación en las condiciones más adversas, confiere a los aparentemente débiles una poderosa fuerza de convicción que acarrea el triunfo total sobre sus contrarios.

Esta organización fracaso-triunfo se repite en todas las piezas, constituyéndose en algo muy definitorio del modo de hacer arnichesco.

Un segundo procedimiento, que complementa a este, es la organización 'in crescendo' del enfrentamiento entre los personajes hasta llegar a un clímax, con el choque puntual y decisivo, tras el cual, el rápido desenlace, corta la acción sin dar lugar a la recuperación del ánimo suspenso. El ejemplo más claro lo tenemos en la muerte de Eleuterio, en los momentos finales de La Cara de Dios.

Esta progresiva intensificación se logra mediante las intervenciones de múltiples personajes, que con sus comentarios al enfrentamiento y sus consecuencias, van creando una expectativa cada vez mayores. Al mismo tiempo, se implica

en el conflicto a otros personajes, que ejercen presión sobre los protagonistas.

En tercer lugar, la introducción de elementos melodramáticos, que se imponen sobre lo cómico hasta casi llegar a anularlo, como queda patente, de forma especial, en *La fiesta de San Antón* y *La Cara de Dios*. Lo cómico queda relegado a la segunda acción y sus protagonistas, o a las intervenciones aisladas de uno o dos personajes. Críticos como Laserna o Ricardo Blasco reclaman para algunas de estas obras la calificación de melodrama, o drama, con toda rotundidad¹⁹.

Si tenemos en cuenta que la mayor parte de las obras de este grupo, y, desde luego, las dos mejores (*El santo de la Isidra* y *La cara de Dios*), se deben a la exclusiva pluma de Arniches, resulta claro que, con el manejo de estos elementos, da un importante paso en su trayectoria dramática. La hondura y calidad de los conflictos, aun dentro de los límites de un convencionalismo al uso, deja atrás el juego intrascendente de las piezas anteriores y nos revela a un autor que ya domina la técnica del instrumento y es capaz de producir acordes nuevos y más personales.

La forma en que se organiza el desenlace deja traslucir una importante dimensión del pensamiento arnichesco: la ineludible y necesaria presencia de la sociedad en la vida

¹⁹ Ambos hacen notar la dificultad de encerrar en un solo acto tan dilatado material dramático. Blasco resalta la artificiosidad de la obra al querer encajar en los límites del sainete algo que no lo es: "Desde el punto de vista adoptado por el autor de *La fiesta de San Antón*, había que ir francamente al drama popular, con todas sus consecuencias. La Correspondencia de España, 25 de Noviembre de 1898. Opinión parecida es la expresada por Laserna en El Imparcial de la misma fecha.

individual.

He mencionado la existencia de un desenlace rápido tras el enfrentamiento de los pretendientes. Pues bien: es fundamental el hecho de que tal enfrentamiento, y la consiguiente decisión del pretendido, siempre tienen lugar ante un público, más o menos numeroso, una fiesta popular. Tal decisión sólo será válida en tanto es pública y la sociedad la ha sancionado con su presencia.

Hay casos en que el desenlace se produce a dos niveles, individual y social. El primero sólo no es suficiente. No basta con que un individuo reconozca su error y vuelva al camino correcto; esa decisión tiene que conocerla la colectividad. En *Sandías y melones*, Manolo elige a Amparo, que le ama desinteresadamente (no así Julia, que busca su dinero), y repara el daño que antes le ha causado. Pero es necesario que su madre, sus vecinos, amigos y hasta los transeuntes, conozcan esta determinación. La obra no puede acabar hasta este, que es el verdadero desenlace. Algo parecido tiene lugar en *El último chulo*.

En definitiva, ambas formas (uno o dos finales) conducen a un mismo punto: que la sociedad conozca y apruebe la conducta individual, porque, de esta forma, el sistema de valores que tal conducta representa, adquiere una dimensión universalmente válida.

OBRAS DE VIAJES

La finalidad de la zarzuela de viajes, una de las modalidades cultivadas por los autores del género chico, es, como ya se ha apuntado, la presentación de ambientes exóticos, con todo lo que de colorista y vistoso puedan tener. La representación de lo real local deja aquí paso a lo extraño, lo lejano y distinto; elementos que son la auténtica razón de ser de unas obras con clara intención de espectacularidad.

El príncipe heredero es la única representativa de este tipo en la época en que nos encontramos. Responde al mismo carácter que sus precursoras *El Barbián de Persia* (1885), de Felipe Pérez y González, *El testamento y la clave* (1886), de Lastra, Ruesga y Prieto (situada en América del Sur), o *El fantasma de los aires*, de los mismos libretistas: esta recorría diversos lugares de Norteamérica a bordo de un aparato volador que, al final de la obra, era destruido por un incendio a la vista del público²⁰. En los años siguientes, *El perro chico* y *El pollo Tejada*, ambas de Arniches y García Álvarez, continúan esta línea.

²⁰ Precisamente esta fue la causa de la destrucción, por un incendio, del teatro Variedades, donde se representaba.

A. Pretexto inicial

Dado el carácter de espectáculo plástico de estas piezas, el tema se convierte en un simple pretexto para justificar la presencia de otros ambientes. Conocemos a los personajes de El príncipe heredero en un ámbito de vida cotidiana, en el seno del cual aparecerá, repentinamente, el motivo del viaje. A partir de aquí, los inevitables comentarios, reacciones y preparativos, hasta que se inicia el periplo, que situará a nuestros personajes en el nuevo y desconocido lugar: en este caso, una tribu africana.

B. Realización del viaje

Las peripecias en el nuevo ambiente constituyen la parte central. En ella, los cantables de coros y personajes típicos (amazonas, árabes, salvajes), y el contraste de organización y costumbres con el mundo de donde proceden, se constituyen en los elementos más significativos.

Mediante el primero, se crea la atmósfera exótica, sin que importe mucho la verosimilitud de los ingredientes que se mezclan. Vestuario, decoración, coreografía, letras de los cantables y unos personajes que responden al convencionalismo más extremo, configuran un ambiente que parece definirse por la ligereza de indumentarias y la libertad de costumbres en el terreno amoroso. A lo visual se une lo picante; de la

conjunción de ambos se desprende, sin duda, uno de los principales atractivos de estas piezas.

El segundo recurso, el contraste de civilizaciones, es el motor de la comicidad. Se reproduce el sistema político español en esta tribu salvaje; parodia que sirve para deslizar comentarios y valoraciones críticas, aunque, eso sí, subordinadas siempre a la finalidad de diversión, sin plantear graves problemas.

No deja de sorprender la identidad de planteamiento argumental con *Paradox, rey* (1906). Silvestre Paradox, como Bernardo, tras un viaje por mar, llega a convertirse en rey de una tribu africana; ambos organizan el nuevo estado a su manera. Claro que a esto se reduce lo que tienen en común. Baroja se sirve de esa trama para exponer su utopía del Estado libre, en una amarga y demoledora sátira a la sociedad occidental. El Estado que organizan Paradox y sus acompañantes representa el polo opuesto al que han dejado en su país: es un estado sin ejército, policía ni magistratura, regido por la lógica anarquista y el sentido común, que convierte a Uganga en un paraíso feliz hasta que es destruido por las "civilizadoras" tropas del ejército colonial francés.

Por el contrario, la sátira de Arniches se resuelve mediante la creación de un Estado que recoge todos los vicios del que han dejado atrás: ministros que son la viva representación de la holgazanería y el interés personal; motines y levantamientos por motivos ridículos; nepotismo y, al final, la imposibilidad de gobernar, empeño inútil y hasta

peligroso.

Cansinos Assens²¹ ha señalado la posible influencia del Pío Cid de Ganivet, sobre la obra barojiana; cabría preguntarse si el planteamiento intrascendente y sin pretensiones de Arniches y Lucio, en 1896, tuvo algo que ver en una obra escrita diez años más tarde y en un autor de presupuestos tan diferentes como Baroja. Posible no; pero, al menos, dejemos constancia del hecho, sin olvidar que la crítica social y política que, aunque en versión cómica, hay en estas obras, se fundamenta en la misma realidad que, poco más adelante, vivieron trágicamente los intelectuales del 98. Sobre la relación entre estos y Carlos Arniches habrá que volver más adelante, cuando su obra responda a planteamientos absolutamente personales.

C. Regreso

El fracaso y el desengaño provocan el retorno. Una vez conocidos países extraños, se llega a la conclusión de que cada uno debe estar en el sitio al que pertenece, y no intentar disparatadas aventuras que sólo pueden tener un mal fin. Este tercer y último momento no deja, sin embargo, sabor amargo, ya que no se plantean problemas serios. El final es tan intrascendente como el comienzo.

²¹Cansinos Assens, R., La nueva literatura, vol. I, Madrid, 1917, p. 81-86.

De lo expuesto se desprende que los cuatro grupos de obras, evidentemente distintos entre sí, responden a una estructura básica tradicional, articulada en tres partes. Sin embargo, no en todos los casos pueden identificarse con exposición, nudo y desenlace, como he pretendido dejar claro en las páginas anteriores.

Elementos divergentes son la presencia/ausencia de conflicto dramático; el predominio de la espectacularidad o la trama; el conflicto amoroso o el enredo como sustento de la acción; y la creación o no de tipos y ambientes populares como finalidad de la obra. El siguiente esquema muestra la forma en que se combinan estos elementos en cada uno de los grupos, y hace patentes sus diferencias:

	Revistas	Enredo	Pugna amorosa	Viajes
Conflicto dramático	-	+	+	-
Espectáculo/trama	ES	TR	TR	ES-TR
Enredo/conflicto amor.		EN	CA	
Tipos populares	-/+	-/+	+	-

Pero también hay importantes factores de convergencia.

Es común a todas las obras un procedimiento, a mi entender el más característico de la técnica arnichesca: la multiplicidad de perspectivas. Un mismo problema es abordado o cimentado en sucesivas escenas por diversos personajes, cada uno de los cuales explica su versión; versiones, por lo demás, casi idénticas. Un problema de amor contrariado, por ejemplo, se plantea desde la perspectiva de la novia, del novio rechazado, del padre o tutor que se opone y, a veces, de algún personaje secundario (criada, vecina) o del candidato alternativo.

Con ello transcurre un considerable número de escenas sin que la acción progrese; lo más que aportan son las intenciones de actuación. En realidad, este procedimiento es la fórmula básica para construir una obra entera a partir de un reducido número de elementos. Como señala Romero Tobar,

"Lo que Arniches construye es un núcleo de escenas en torno a una que sí supone un adelanto de la acción, siendo las demás un estancamiento narrativo (retorcimiento del diálogo en busca del chiste, acumulaciones descriptivas en torno al carácter de un personaje...)"²².

No es el único recurso para alargar lo escaso. Las detenciones o estancamiento de la acción vienen causadas también por los cantables, inclusión de subtemas igualmente irrelevantes y diálogos sin otra función que la de servir de soporte a chistes y absurdos. Sólo en ocasiones aisladas sirven para relatar lo sucedido fuera de escena.

En todo caso es más importante que la acción; el progreso

²²Romero Tobar, L., La obra literaria de Arniches en el siglo XX, en "Segismundo", nº 4, C.S.I.C., Madrid, 1965, p. 311-12.

dramático está encomendado a un decir y no a un hacer, rasgo que señala Salaün como característico del género chico²³. Todo se explica hasta la saciedad (a veces, hasta los chistes), sin dejar nada a la intuición o el quehacer del espectador.

²³Salaün, S., "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", incluido en El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Anejos de la Revista "Segismundo", C.S.I.C., Madrid, 1983, p. 252-53.

CUADRO 1

GRUPOS DE OBRAS

	REVISTAS	XXXXXXXXXX	(5)
E N R E D O (36)	Suplantación	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	(9)
	Simulación	XXXXXX	(6)
	Confusión	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	(13)
	Coincidencia	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	(7)
	Objeto equívoco	XXXXXXX	(4)
	PUGNA AMOROSA	XXXXXXXXXXXX	(6)
	VIAJES	XX	(1)

CUADRO 2

DISTRIBUCION DE ESQUEMAS ORGANIZATIVOS

		OBRAS
REVISTAS		1,2,4,6 Y 42
E N R E D O	Suplantación	3,13,17,19,22,24,25,31 y 38
	Simulación	20,27 y 35
	Confusión	9,10,11,12,14,15,16,23,29,33, 34,39 y 46
	Coincidencia	5,7,8,18,26,30 y 36
	Objeto equívoco	21,27,32 y 37
	PUGNA AMOROSA	40,41,43,44,47 Y 48
VIAJES		28

LOS PERSONAJES

El personaje es, sin duda, el elemento básico de la obra dramática. De las formas que adopte y la manera en que hable y actúe depende, en gran medida, el sentido de la creación total.

Los personajes de Arniches van evolucionando a lo largo de su extensa producción. En este proceso definen géneros, representan tipos y valores, marcan épocas, en definitiva, puesto que reflejan el cambio de los tiempos en un teatro que pretende ser escaparate de la vida real.

La proximidad entre la creación imaginaria que es el personaje y su modelo, el ser humano real y concreto, se logra en diferente medida en unas y otras obras, y constituye uno de los datos más reveladores a la hora de establecer la trayectoria dramática de nuestro autor.

En el punto de partida de esta andadura, analizaré a continuación los aspectos que configuran el papel del personaje en las obras comprendidas entre 1888 y 1900.

CATEGORIAS DE PERSONAJES: AGRUPACIONES EN RELACION CON SU FUNCION Y CONTENIDO SIGNIFICATIVO

Para establecer las categorías o clases de personajes he utilizado dos criterios, que no se excluyen entre sí: uno funcional, según el papel que cada personaje cumple en relación con la trama o el conflicto, y otro semántico, en virtud de los valores o modos de ser que representan. Este último adquiere una especial relevancia en los sainetes de pugna amorosa, organizados, como hemos visto, sobre la base de un contraste de valores. En el resto de las piezas, su rendimiento es casi inapreciable.

1. Categorías funcionales

Con esta base, todas las piezas ofrecen una categorización semejante, a excepción de las revistas, que presentan grupos con función muy diferenciada.

Al describir la organización básica de la revista, han quedado de manifiesto implícitamente los personajes que la definen: el personaje nexo y el resto, componentes de las distintas escenas o cuadros. El primero, con la función de presentar los diversos cuadros y darles unidad; los segundos, con su absoluta carencia de entidad individual y su frecuente carga alegórica o representativa de tipos y actitudes, cualidades y defectos. La única variación reside en que el

personaje nexos sea uno o más; si son dos, suelen representar un contraste, como ocurre en *Panorama Nacional*, donde los dos repórteres defienden respectivamente el pasado y el presente.

En cuanto al resto de las piezas, todas las de este periodo reproducen un mismo sistema de categorización, totalmente tradicional, fundamentado en dos grupos básicos: personajes principales y secundarios. Ambos son susceptibles de desdoblamiento: del primero pueden emerger uno o dos individuos que se constituyen en protagonistas; del segundo, deslizándose hacia una zona de mayor indefinición, se desprenden los personajes ambientales: personajes decorativos, inútiles para la acción, cuyo único papel es el de crear una atmósfera o marco determinado.

La presencia de estos cuatro grupos no es constante ni homogénea. En las primeras obras, consistentes en un conjunto de Acciones diversas, a las que es difícil calificar de enredo, la débil construcción de la trama se traduce en una paralela indefinición de los personajes. Todos tienen una entidad similar; no se puede diferenciar su grado de necesidad para la acción, ya que tal acción apenas existe. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Las manías*, *El fuego de San Temo* o *Las guardillas*.

A partir de Calderón, su novena obra, se empieza a destacar un personaje que, por encontrarse en el centro del conflicto (en este caso como víctima), puede ser considerado como protagonista. Calderón, pianista contratado por Da Dolores para amenizar una fiesta, es objeto de variadas

confusiones: Manso y Cordero le toman por el amante de sus respectivas mujeres; Solita, hija de Manso, le confunde con el amigo rico de su padre, con quien este quiere casarla; la misma confusión padece Arturo, el novio secreto de Solita. Este cúmulo de circunstancias convierten a Calderón en el eje de la pieza.

Ya desde *La leyenda del monje* se marcan también, con suficiente nitidez, los límites funcionales entre los personajes que construyen la acción con su participación directa, sea voluntaria o involuntaria, y por otro lado, los que sólo posibilitan el movimiento de los anteriores, en un papel que podría calificarse de nexivo o deíctico. Estos últimos, de escasa intervención pero con una individualidad definida, acompañan a los principales y comentan con ellos los hechos, anuncian su entrada en escena o los ponen en relación. Así son Mezquino y Cangrejo en la obra citada, Domingo en *¡Victoria!* y El jefe del movimiento, o Blasa y Mateo en *Las amapolas*, entre otros muchos.

Su individualización les confiere un rango superior al de los personajes ambientales, cuya condición varía según el tipo de obra: criados, mozos de mesón o posada, camareros, venteros, guardias civiles, vecinos, huéspedes de hotel, mozas y mozos..., de intervención, en ocasiones, limitada a su presencia en escena.

Las alteraciones de esta distribución cuatripartita se reducen a los casos de no desdoblamiento de los dos grupos básicos: obras donde no se diferencia un protagonista claro

(bastante frecuente), o bien donde no aparece una de las dos realizaciones del grupo secundario: los individuales (en Los descamisados o El arco Iris) o los ambientales (El brazo derecho, El pie izquierdo, La banda de trompetas).

Es característico de las obras madrileñas de los últimos años el importante papel que adquieren los personajes ambientales. Llegan a constituirse en protagonistas exclusivos de algunas escenas y cuadros, como es lógico en unas obras de orientación costumbrista que pretenden recrear ambientes castizos.

2. Categorías significativas

El criterio semántico, superpuesto al anterior, permite discernir dos grupos de personajes, que encarnan los valores y antivalores, respectivamente.

No sólo hay oposición de protagonistas; todos, en mayor o menor grado, toman postura por uno u otro y mantienen la tensión en la totalidad de la pieza. En El santo de la Isidra, la oposición entre los dos pretendientes, Venancio y Epifanio, encuentra su prolongación en Eulogio e Ignacia frente al Rosca; en La fiesta de San Antón, Regina, Genara y Eusebio se enfrentan a Felipa, Leoncia y Ramón el Posturas. Lo mismo ocurre en El último chulo, La cara de Dios, María de los Angeles y Sandías y melones. Bien es cierto que los secundarios no siempre manifiestan su actitud de una manera explícita; pero, como ya señalé en p. 213, son necesarios como

testigos de la decisión del protagonista para darle validez; por tanto, nunca son absolutamente ajenos al conflicto.

Lo cierto es que, en conjunto, los buenos resultan ser más numerosos que los malos, a pesar de que el planteamiento inicial de la obra pudiera sugerir lo contrario²⁴. Los antivalores no tienen más que dos o tres representantes en cada obra, por más que el conjunto social parezca, en principio, apoyarles. Esto es así porque la verdad se impone por sí misma, y terminamos reconociendo que esos personajes, en el fondo, no eran más que unos infelices engañados o víctimas de tristes circunstancias.

LOS PROTAGONISTAS

Me propongo analizar a continuación qué personajes tienen el protagonismo y cuál es su significado en la obra, en cuanto que, por su papel destacado, pueden determinar el sentido de esta más que cualquier otra clase de personajes.

Las situaciones de protagonismo son tan diversas como diversos son los problemas planteados y las clases de enredo. Se pueden reconocer los siguientes tipos básicos:

²⁴Cfr. en p. 210-211 la organización fracaso-triunfo.

1. Protagonista pasivo

Este individuo se ve metido en un enredo sin buscarlo ni provocarlo. La situación le viene dada; ante ella, unos intentan solucionar el conflicto sin conseguirlo (*Nuestra señora, El pie izquierdo*); otros actúan en la ignorancia total de equívoco (*Calderón, Tabardillo, Los bandidos*); y otros, cuando conocen la confusión, aceptan continuar el juego por variadas razones (*Candidato independiente*). En todos los casos, los verdaderos agentes del "quid pro quo" son otros personajes, que entretejen las situaciones a las que el protagonista se ve abocado, a veces, incluso en contra de su voluntad.

2. Protagonista activo

Opuesto al anterior, es el motor de la acción. Provoca voluntariamente diversos avatares, obedeciendo a su propia iniciativa o a presiones externas. En *¡Victoria!* y *El jefe del movimiento* se trata de un viejo decrepito que se enamora perdidamente de una mujer y hace lo posible por lograr lo que le corresponda. Por tal motivo, se ve metido en un enredo de carácter político. *Los mostenses, El príncipe heredero, Los conejos y La guardia amarilla* son también ejemplos de protagonismo activo.

Un caso especial dentro de este grupo lo constituyen las

parejas protagonistas de temas amorosos, cuando este reviste la forma de amor contrariado. Insisto en el hecho de que los dos miembros de la pareja sean activos y emprendan acciones para resolver su problema, porque lo habitual es que la iniciativa quede en manos del hombre, mientras la figura femenina resulta oscurecida, esperando pasivamente el desenlace que el destino le depare. Ejemplos de este protagonismo activo de pareja lo encontramos en *Las campanadas*, *El coche correo* (ambas con dos parejas), *El reclamo*, *El cabo primero* y *El plan de ataque*. Es un protagonismo, no obstante, poco marcado, ya que, como señalé en p. 16, el conflicto que da origen al enredo es poco relevante.

3. Doble protagonista

Combinación de los dos anteriores: un personaje activo utiliza a uno pasivo para conseguir sus fines, por lo que este último se ve metido, sin buscarlo, en una situación problemática. Tal utilización puede devenir colaboración entre ambos, como ocurre en *Los secuestradores*. Perico tiene problemas para casarse con Carmen, porque un boticario la pretende. Aprovecha la confusión que supone tomar a D. Paco - maestro que llega en busca de trabajo - por el Pelón, a quien todo el mundo teme, para "espantar" a su rival. Perico y D. Paco son los protagonistas activo y pasivo respectivamente, y es el azar quien los pone en contacto, al igual que ocurre

en Tabardillo.

4. Protagonistas opuestos

Es la forma que caracteriza a las obras de pugna amorosa: los dos rivales representan, como ya hemos visto, valores contrapuestos. En realidad, son situaciones de triple protagonismo, teniendo en cuenta el vértice superior del triángulo, la persona cuyo amor se disputan los dos pretendientes.

De entre las mencionadas, es la única forma que lleva consigo una valoración moral o ética; de ahí el distinto tratamiento que reciben, por parte del autor, los dos rivales, cuya solidez como personajes no es equivalente. El antihéroe (Bernabé, Silvino, Julia...) queda desdibujado, oscurecido; parece un pelele cuya conducta está guiada por otros. Por el contrario, el héroe (Fermín, Victoriano, Amparo, Regina) se perfil con mucha más claridad y fuerza; se le dedica más atención y tiene ocasiones repetidas para manifestarse como alguien con ideas propias. Es evidente la parcialidad del autor, que vuelca todos sus afectos en el personaje modelos, mientras que ignora o desprecia al contrario al que, sin embargo, necesita para iluminar más, por contraste, las virtudes de su preferido. En realidad, al conocimiento de los antihéroes se llega más por oposición a los héroes que por su propia actuación o diálogo.

La oposición de protagonistas se encuentra ya en dos

piezas anteriores: **Tabardillo** (Toñico/Ambrosio = valor/cobardía) y **El brazo derecho** (Pancho/Frutos = fuerza/debilidad). Pero en ellas el contraste no llega a tener el significado y valor que adquiere en las obras madrileñas.

5. Protagonista cómico

La existencia de una segunda acción, de carácter cómico-musical, paralela o alternativa al conflicto dramático, supone la aparición de este peculiar personaje.

Es el representante máximo de la comicidad y portador de esta segunda línea argumental, que, sin embargo, llega a dominar a la primera y a constituirse en el verdadero núcleo de la obra. Así ocurre en **La guardia amarilla**, **El cabo primero** y, más claramente aún, en **La banda de trompetas**, construida en torno a Carabonita y sus peripecias.

La evolución de este tipo cómico en las obras posteriores, cristalizará en la figura del madrileño maduro, socarrón y chistoso, pícaro pero de gran corazón, que da una fisonomía particular a muchas obras arnichescas. Es el Sr. Eusebio, de **La fiesta de San Antón**, Eulogio, de **El santo de la Isidra**, Calixto de **Sandías y melones**; el mismo tipo con distintos ropajes, el único que pone el ingrediente cómico en obras de marcado carácter melodramático:

"...las chuscadas, incongruencias y chirigotas sacadas de quicio del zapatero de **La Isidra**, que se metió a cochero en **La fiesta de San Antón** y que ahora ha dejado el puesto para poner una carpintería

en el patio de una casa de vecindad..."²⁵.

Ejerce de protector de los débiles y, como afirma Lentzen, lucha por la justicia:

"Tío Doroteo tiene cierta semejanza con Eulogio o Eusebio de obras anteriores, pues, como ellos, es también defensor de la justicia y del orden..."²⁶.

Sin embargo, como tantas otras veces, el abuso de lo que había sido un gran logro en *El santo de la Isidra*, termina convirtiéndolo en un cliché poco convincente.

En un teatro tan esquemático como el que tratamos, es lícito considerar a los personajes principales como portavoces del autor, además de funcionar como agentes de la acción ²⁷. En la medida en que se involucran en situaciones que les exigen una actuación, y en desenlaces siempre semejantes, evidencian el universo de valores del autor y el mensaje que queda implícito.

En este quehacer, los protagonistas deben tener el papel más destacado. Cabe preguntarse, pues, qué revelan los protagonistas arnichescos; qué ideas o valores trasmiten, incluso si trasmiten alguno, porque, como ya ha quedado patente, no todos conllevan la misma carga expresiva.

En efecto, hay abundantes personajes neutros, que no hacen declaración expresa de su forma de pensar, sino que se

²⁵Crítica a *Sandías y melones*, *El Imparcial*, 18 de Diciembre de 1900. Firmada por José de Laserna.

²⁶"Tío Doroteo ha gewisse Ähnlichkeit mit Eulogio oder Eusebio aus den bereits behandelten Stücken, denn wie sie ist auch er Verfechter von Recht und Ordnung..."
Lentzen, M., o.c., p. 42.

²⁷Cfr. Bourneuf, R. y Ouellet, R., *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 181 ss.

limitan a actuar dentro de un problema muy concreto. No superan este nivel ni llegan a generalizaciones.

A pesar de ello, hay ciertas actitudes y motivaciones de actos que sí son reveladores: el amor desinteresado y sincero, el trabajo honrado, la bondad. Cuando la pareja que ve obstaculizado su amor logra ser aceptada (aunque mediante recursos más que discutibles) está manifestando que su móvil, el amor, triunfa por encima de los intereses. El que busca una boda sin amor como forma de resolver su futuro, fracasa. Es decir, los protagonistas reciben un castigo o premio final según su actitud, y con ello, el autor nos transmite su mensaje.

A esto hay que añadir aquellos que sí hacen mención de su forma de ser y de pensar, que es la del autor:

"Venancio.- Usted es un granuja y un borracho que ha vivido hasta hoy asustando a varios tontos que tienen más cariño a la piel que a la vergüenza, y explotando a las mujeres para llenar el buche gratuitamente, que es lo que buscaba usted con esta familia; y eso... lo vengo yo a impedir, ¡su vago!"²⁸.

Soledad, en *La cara de Dios*, declara los valores máspreciados para una vida feliz:

"...cuando el corazón bueno y la mano firme de un hombre me sacan de la deshonra, del hambre, de la muerte, y cuando el cielo entero viene a mis entrañas y Dios me da un hijo para coronar mi bien, vienes tu y me lo quitas tóo: paz, amor, alma, esperanza y honra..."²⁹.

Es la honradez, el trabajo, la verdadera valentía, para

²⁸ Arniches, C., *El santo de la Isidra*, Alianza, Madrid, 1969, p. 49

²⁹ Arniches, C., *La Cara de Dios*, La Novela Cómica, Madrid, 1917, p. 46

el hombre; la honra, la familia, la fidelidad, para la mujer; y para ambos, el amor desinteresado y limpio, único y verdadero garante de una vida "como debe ser", de cara a sí mismos y a los demás.

UNIVERSO DE RELACIONES

El mundo dramático creado por Arniches es, a pesar de todo, bastante feliz. Las relaciones entre los personajes son, en líneas generales, cordiales y amables, tanto las de tipo familiar, amistades o vida cotidiana como las de trabajo. Hay pequeñas rencillas, cotilleos de vecinas, rutinarias e intrascendentes discusiones matrimoniales; pero no hay odio ni maldad.

Los conflictos amorosos por celos, infidelidades o contratiempos imprevistos, pueden suscitar deseos de venganza o actitudes hostiles; pero, incluso en estos casos, tales sentimientos se justifican por la necesidad de triunfar sobre el competidor o salvar el obstáculo; nunca por el deseo de hacer mal a otro. El personaje sólo busca solucionar su problema, no causar daño.

Sólo hay dos excepciones: el capitán Roncales, en *El plan de ataque*, que, resentido por el rechazo de Laura, busca una oscura venganza; y Eleuterio, en *La Cara de Dios*, personaje que destaca fuertemente en la producción arnichesca por su maldad, violencia y falta de escrúpulos, en un grado hasta

ahora no conocido. Atenta contra los códigos más sagrados: el amor, la amistad y el respeto a los mayores. Es capaz de destruir la vida de su mejor amigo, Ramón, por conseguir a la mujer que ama:

"Doroteo.- ... y no salía de vuestro lao con aquel de ser
cuasi tu hermano...

Ramón.- Hombre, es que un amigo que lo es dende que
jugábamos juntos de creaturas...

.....
Eustaquio.- No hagas eso con Ramón, que le dabas un puñalá.
(Se refiere a descubrirle la deshonra de su
mujer antes de su matrimonio.

Eleuterio.- ¿Y a mi qué? (Con desprecio)"³⁰

Ni siquiera le justifica el amor; también esto es excepcional.

Las relaciones de trabajo revisten varias formas: amo/criado, la más frecuente, o bien señorito/trabajador (La leyenda del monje), propietario/colono (Las campanadas, Las amapolas), comerciante/empleado (El reclamo, El príncipe heredero), o jefe militar/asistente (La guardia amarilla, La banda de trompetas). Todas ellas, claras relaciones de subordinación donde, sin embargo, nadie cuestiona su estatus.

Mediante una asimilación a relaciones familiares, los superiores utilizan a sus subordinados como mediadores; buscan su indispensable ayuda para resolver conflictos personales que el inferior llega a hacer suyos. De esta forma, el amo valora lo que el criado puede hacer por él, incluso se pone en sus manos al confiarle la solución de sus problemas; por su parte, el criado, consciente de la importancia que ha adquirido, no

³⁰ La Cara de Dios., p. 8 y 9.

considera al superior como tal, sino como una persona con problemas. Esta situación nivela jerarquías y suprime barreras sociales. La relación entre clases siempre es positiva.

En *María de los Angeles* se observa claramente esta identificación con los problemas del amo:

"Petruca -...no mi pueo casar, ni decirle a usté que confíe.

Pérez -¿Por qué?

Petruca -Pos porque tengo hecha una intinción: que yo no mi caso hasta que si case María e los Angeles, que la tengo ley, y yo cuando tomo ley soy como el muergo, que si lleva etrás el piazó e barca a que s'agarra³¹.

Hay una convencida aceptación de la jerarquización social, sin el menor asomo de rebeldía o crítica. El útil sesgo que supone transformar las relaciones laborales en familiares, servirá para presentar al espectador un mundo sin problemas que justifique el conformismo.

GRADO Y FORMAS DE CARACTERIZACION

Inexistencia de caracteres

El género chico, por principio, no pretende hacer retratos psicológicos; sólo pretende hacer reír. Con esta base, y sin olvidar que tratamos de piezas en un acto, parece obvio que no se puede hablar de caracteres ni en las obras de

³¹ Arniches, C. y Lucio, C., *María de los Angeles*, Madrid, 1900, p. 13.

obvio que no se puede hablar de caracteres ni en las obras de Arniches ni en las de ningún otro sainetero.

En las revistas, obras de enredo y de viajes, los personajes están definidos por un solo rasgo. Dada la ausencia de carácter dramático en las revistas, me centraré en las obras de enredo. En ellas, la operatividad del personaje está basada en la existencia de un dato identificador.

La construcción de un enredo no la precisa un conocimiento profundo de los personajes. Basta con pocos detalles, como su profesión o actividad, su relación familiar o profesional con los demás personajes, o sus motivaciones más inmediatas; datos, todos ellos, externos al individuo y que operan en el ámbito social. Son los que ubican a un personaje en el seno de su colectividad y justificarán su acción en el momento preciso. Así ocurre con Pérez, protagonista de *Los conejos*: su condición de cesante -lo único que conocemos de él- es lo que explica todo el enredo, que consiste en un montaje preparado para conseguir trabajo. El dato identificador de otro Pérez, esta vez en *Los camarones*, es su profesión de actor. Con ello se justifica la suplantación y no es necesario más.

En otros casos, este dato es un rasgo de carácter; pero sólo uno y tipificado, revelador de un carácter plano y sin matices. Se nos puede decir de un personaje que es muy bruto, violento, ignorante y murmurador o avaricioso; o bien, que es alegre, generoso, valiente o fiel. Este único rasgo, que no sufre variación ni matización ninguna durante toda pieza,

explica su actitud y la forma en que anticipa en el enredo.

En *El pie izquierdo*, se insiste varias veces en la fiereza del coronel Pulgar: es su dato identificador, sin el cual, la situación producida no tendría sentido. Benigno, el protagonista, ha entrado por azar en una habitación que no es la suya. En la oscuridad ha confundido una de sus botas con la de doña Marina, esposa del coronel y ocupantes ambos de esa habitación. El hecho no tendría mayor trascendencia si no fuera por el carácter violento del coronel:

"...¡una bota de señora! Y lo grave es que es de una señora casada, y lo más grave es que es de una señora casada... con un animal!"³².

Individuos, en fin, o poco verdaderos o poco conocidos, en los que una mínima parte de su ser adquiere sentido de totalidad. Su rigidez explica comportamientos extremistas, que conducen directamente al esquematismo y la caricatura. De ahí la ausencia de reflexión y la poca justificación de los desenlaces.

Cosa distinta es lo que ocurre en los sainetes de pugna amorosa. De un esquematismo semejante, está orientado, sin embargo, en una dirección distinta: la creación de tipos.

La atención que se presta al personaje es mayor. Se proporcionan más datos sobre él y se le permite expresarse con mayor libertad y amplitud. Se conoce más sobre su forma de ser, de pensar, de sentir, hasta de vivir; pero este ahondamiento no se dirige al individuo en su dimensión de ser

³² Arniches, C. y Lucio, C., *El pie izquierdo*, Madrid, 1894, p. 5

único y distinto, sino en cuanto imagen de un conjunto de seres semejantes. Hay un empeño por configurar claramente el tipo que cada personaje representa; así, Engracia, en *El último chulo*, al definirse a sí misma con toda clase de pormenores, lo que hace, en realidad, es caracterizar al tipo de mujer madrileña:

"...La mujer madrileña, mejor dicho, la mujer española, es menudita, fina de cabos, entre guapa y fea, pero siempre airosa (...) Limpia lo es como los chorros del oro; fresca, como el agua de Berro; siempre bien calzá, con muchos rizos en el moño y mucho ángel en la cara. ¿Y usted ve estos cuerpecitos menudos? Pues dentro de ellos ha querido Dios guardar las mejores cosas que ha hecho: la gracia, el sufrimiento, el valor y la honradez. La mujer de esta tierra es extremá, guasona, loca si usted quiere; pero todo lo siente en grande. Cuando ama, ama hasta las cachas; cuando se enfurece, clava las uñas; cuando ríe, alborota... ¡Hablar!... Hablaba hasta con los ojos. Cada vez que mira, pone un telegrama, porque en cá mirá hay más de quince palabras... Pero si por lo despachá y lo fancota y lo guasona se hace usted ilusiones... ¡no coma usted alcahués, que irritan!... Porque la mujer de acá es como es como el Museo de Pinturas, que parece que tie muchas puertas y luego no se entra más que por una, por la principal, y eso los días no lluviosos. ¡Y con papeleta! Que dicen: ¡a los toros! Pues venga el mantón de Manila. Que ¡al Santo! Pues se agarra el botijo y un pito con muchas rosas de papel y venga el organillo y bailoteo, y risa y jolgorio... Pero, en cambio, amigo mío, dicen: ahí hay una desgracia sin socorro, una amargura sin consuelo, y allá vamos con toda la fe y con toa el alma a sentir el dolor y a llorarlo si es preciso(...) ¡Así somos las mujeres de esta tierra!"³³.

No hay tintes diferenciales; esta mujer, como ocurre con otros tipos, es la síntesis de un conjunto de cualidades que se manifiestan, en la realidad, de forma parcial e incompleta

³³ Arniches, C., y Lucio, C., *El último chulo*, Madrid, 1899, p. 40-41

en cada ser humano³⁴.

El mismo sentido tienen los citados Eulogio, Eusebio, Doroteo, Soledad y tantos otros. Al referirse a Venancio, el mismo Arniches lo considera como el auténtico prototipo del alma popular española:

"Un hombre honrado, casto, noble. Es en mi concepción, la expresión del alma popular. Resume todos los tipos humildes, nobles y trabajadores"³⁵.

Por consiguiente, los personajes responden a unos moldes, en virtud de los cuales encarnan actitudes típicas y constantes, conocidas desde el principio, y de las que también se sabe la evolución y el desenlace. A este carácter se refiere Salaün como uno de los elementos más evidentes del código teatral que define el género chico:

"Más que personajes son TIPOS, es decir, figuras definidas de antemano en sus características sociales, profesionales y "psicológicas"... Estos individuos no poseen psicología propia o inherente a una intriga, a una situación específica, su "carácter" es anterior y exterior a cualquier obra"³⁶.

Solamente en La Cara de Dios puede hablarse, y con reservas, de creación de caracteres.

Además del citado Eleuterio, personaje de gran empuje y fuerza dramática, su oponente, Ramón, resulta el más humano

³⁴Otra manifestación, casi idéntica, de este tipo de mujer es Mari Pepa, protagonista de La Revoltosa, en la que quizá Arniches encontró inspiración.

³⁵Estévez Ortega, E., Los escritores ante sus obras. Carlos Arniches, en "Nuevo Mundo", 10 de Enero de 1930. Recogido por Ramos, V., ob. cit. p. 83.

³⁶Salaün, S., ob. cit. p. 252

creado hasta ahora por Arniches. Bueno, franco y trabajador, amante de su familia pero también, y aquí está su tragedia, celoso defensor de su imagen social, de su honra. Es el hombre atormentado por la necesidad de mantener limpia esta imagen aun en contra de sus propios sentimientos, haciéndose violencia a sí mismo; por ello duda, vacila, cambia de opinión con fundamento. El espectador asiste a su lucha interior, en el transcurso de la cual se inclina alternativamente hacia uno u otro lado, según la fuerza de la presión social o de su amor por Soledad. Es un personaje creíble, a pesar de que sus cualidades estén llevadas al extremo para contraponerle a Eleuterio.

Formas y recursos

Para caracterizar a sus personajes, bien mediante el dato identificador, bien como tipos, emplea los recursos que le ofrece el lenguaje teatral.

Básicamente hay dos formas: lo que el personaje dice o deja entrever de sí mismo y lo que otros dicen de él. Para el primer caso, dispone de los monólogos, los cantables - que, con frecuencia, significan una autodefinición-, la acción, incluyendo los apartes, y los diálogos, donde el personaje revela su profesión o actividad. Para el segundo, los diálogos y monólogos.

Estos procedimientos se complementan e incluso se emplean indistintamente, sin que pueda establecerse un predominio de

alguno de ellos ni una evolución en su forma de empleo. Varios de ello pueden fundirse: un cantable puede tener forma de monólogo (intervención de Regina en La fiesta de San Antón) o de diálogo (el de Isidra y Venancio en El santo de la Isidra); los diálogos son, a veces, monólogos disfrazados, puesto que no hay verdadero intercambio. Esta ausencia de verdadero diálogo la entiende Salaün como una consecuencia del teatro de tipos:

"Los diálogos no enfrentan personalidades que evolucionan en función de un desarrollo dramático, sino arquetipos monolíticos; es decir, que se trata más de monólogos cruzados que de auténticos debates o controversias"³⁷.

No obstante esta opinión, no puede olvidarse la función cómica que tienen, con frecuencia; estos monólogos con apariencia de diálogo.

Los nombres propios como recurso caracterizador

Otra posibilidad para definir al personaje, bastante empleada por los autores del XIX y, sobre todo, por Galdós, es el nombre propio. Son, de este escritor, Da Perfecta, Benigna, Manso, Nazarín...; es, en Pardo Bazán, Primitivo, de Los Pazos de Ulloa; en Baroja, Salvadora, de La busca o Silvestre Paradox. Todos ellos llevan en su nombre el emblema de su personalidad, lo que permite un conocimiento inicial del personaje, previo a su descripción o actuación.

³⁷Ib. p. 252

En Arniches, el nombre propio suele tener una función cómica. Sólo en ocasiones revelan el dato identificador o algún aspecto del carácter. Por citar algunos, don Bárbaro, de *Las manías*, es un gimnasta que presume de fuerte, siendo en realidad lo que su nombre indica; don Ismael Solapa, en *Las guardillas*, es un sastre, Silvestre, *El brazo derecho*, es un muchacho realmente asilvestrado, al igual que Primitivo, de *El otro mundo*. El don Juan de *El jefe del movimiento*, es un tenorio ridículo, y en *Los descamisados* se llama Guarrete un personaje que, en realidad no existe, pero que es presentado como el tesorero de la Internacional Socialista.

En cuanto a los apodos, se utilizan para definir no individuos, sino ambientes y grupos sociales, sobre todo populares y rurales. Así encontramos al tío Lechuza, el tío Cacharro, el Pelao, el Colorao y el Chaval, Juan el Migas, Paco el Curial, el Rosca, etc.

Sólo hay tres casos de apodos con función caracterizadora individual: la tía Alegrías, en *Los mostenses*, Carabonita, de *La banda de trompetas* (se define por lo contrario de lo que expresa su apodo) y tres personajes secundarios de *La guardia amarilla*: Hunderrocas, Tragaviñas y Matadueñas, que se autodefinen en un cantables y explican el porqué de estos apodos³⁸.

³⁸Es curiosa la resonancia que estos tres personajes tienen, tanto en sus nombres, como en las "cualidades" que se atribuyen, de otros procedentes de la tradición oral: Arrancapinos y Allanamientos, del conocido cuento *Juan el Oso*. La presencia, en otras piezas, de expresiones, canciones y juegos pertenecientes a la misma tradición oral, hacen verosímil pensar que esta operara sobre Arniches a la hora de imaginar dichos personajes, de factura totalmente distinta a los restantes de la obra y que sólo actúan en un cuadro de transición.

REPERTORIO DE TIPOS

La reiteración de situaciones y conflictos similares conlleva, necesariamente, la repetición de los personajes que los viven. Críticos como Yxart, uno de los más duros detractores del género chico, o Antonio Valencia, han esbozado catálogos de los tipos más frecuentes en sainetes y zarzuelas³⁹.

El repertorio arnichesco que paso a describir está adobado sobre los dos grupos básicos de personajes, principales y secundarios, por razones de orden significativo y distribucional.

Por un lado, el que un tipo funcione como soporte de la acción o como simple auxiliar o comparsa, le confiere una distinta carga representativa; por otro, hay personajes que sólo aparecen en una de las dos funciones, o, al menos, lo hacen de forma prioritaria, lo que también determina su mayor o menor relevancia. Veremos cómo, en el caso de los personajes principales, los tipos responden a unos valores o tienen unos sentimientos que marcan el curso de la acción; en tanto que los secundarios, encarnan tipos más orientados a la creación de ambientes⁴⁰.

³⁹Yxart y Moragas, J., El arte escénico en España, Vol. II, Barcelona, 1894, p. 138-42, y Valencia, A., El género chico. Antología de textos completos, Taurus, Madrid, 1961, p. 13-20.

⁴⁰En estos repertorios no se incluyen los coros ni los personajes ambientales.

A. Esquemas de personajes principales, por orden de mayor a menor presencia.

1. Implicados en una situación de amor contrariado.

1.1 Padre que opone al amor de su hija.

1.2 Hija contrariada en su elección.

1.3 Pretendiente rechazado.

Esta clase de conflictos conlleva un inevitable triángulo de personajes que pueden adoptar formas diversas: el padre, puede ser tío, tutor o madre; en consecuencia, la joven puede ser sobrina o pupila. El pretendiente sólo sufre variación por la causa de su rechazo, que puede ser por razones de posición social o de recursos económicos.

2. Implicados en situaciones de oposición apariencia/realidad: uno o varios personajes fingen una posición o modo de ser falso.

2.1 Cazadores. Joven sin dinero ni trabajo que busca su futuro en el matrimonio con una rica heredera. No siempre se excluye el amor.

2.2 Familia cazadores. La misma situación desde el otro ángulo: la familia entera busca el matrimonio con el joven rico y también engaña.

2.3 Viejo ridículo, enamorado y libertino, en contraste con su apariencia respetable.

2.4 Seminarista sin vocación: lo que realmente quiere es casarse.

3. Estereotipos que responden a formas de comportamiento social.

3.1 Varón celoso de su honra, sea novio o marido. Como caso específico, puede ser un militar de alta graduación.

3.2 Seductor. No pretende casarse ni obtener ningún provecho material: únicamente demostrar sus capacidades.

Tanto la honra como el juego galante sólo tienen sentido por su valoración en la colectividad.

4. Tipos populares.

4.1 Mujer dominante/marido dominado

4.2 Militar mujeriego (media o baja graduación)

4.3 Fanfarrón. Bravucón pero cobarde.

4.4 Mujer madrileña

4.5 Madrileño socarrón. Hombre maduro, representante de la sabiduría de la vida.

4.6 Fresco, o pícaro

4.7 Patrona/casero, nunca pagados

5. Personajes que encarnan una lección moral.

5.1 Trabajador, honrado pero engañado u utilizado por otros.

5.2 Pobre pero honrado, en las variantes de pobre, infeliz, tímido o paleta.

En el cuadro adjunto se reflejan las obras en que aparecen estos tipos en función de personajes principales.

La inclusión del tipo del fresco entre los enumerados,

precisa alguna aclaración. El fresco es un personaje que va a caracterizar la colaboración de Arniches con García Álvarez en la década siguiente. McKay afirma que "El terrible Pérez (1903) es la primera obra de fresco"⁴¹ y, ciertamente, esta es la opinión más generalizada. Creo, sin embargo, que ciertos personajes de esta primera etapa prefiguran ya lo que será una creación más sólida en el periodo posterior. Son los primeros esbozos de un tipo que básicamente se define por vivir del engaño gracias a su astucia e ingenio: así es Pancho, de El brazo derecho y los respectivos Pérez de Los puritanos, Los camarones y Los descamisados. Individuos que viven a costa de otros o engañan por dinero, aunque carecen de algunos atributos que adornarán a sus homónimos posteriores, como el carácter donjuanesco. Tampoco tienen demasiada maldad; son unos infelices fracasados que aprovechan la oportunidad que se les presenta, como se ve en Los descamisados:

"...a mí me da lástima engañar a una gente tan honrada, y si no fuera por el hambre que tengo..."⁴².

Algo diferente es Pancho, que se aprovecha de la buena fe y el agradecimiento de Frutos para abusar de él hasta extremos injustificables.

En todos los casos, como corresponde a una conducta tan claramente reprobable, fracasan en sus intentos y reciben el castigo que merecen.

⁴¹"The first "fresco" play, entitled "El terrible Pérez", appeared in 1903...". McKay, ob. cit. p. 56.

⁴²Arniches, C., y López Silva, J., Los descamisados, Madrid, 1893, p. 29

El contraste apariencia/realidad es la nota más destacada de todo el catálogo descrito, ya que se encuentra prácticamente en todos los grupos. Puede responder a simples razones argumentales: individuos que fingen lo que no son para conseguir algo; que aparentan una conducta intachable ante su grupo social, cuando en realidad no creen en ella; que afirman oponerse al matrimonio de la hija por el bien de ella, mientras sólo buscan en propio interés. Se hacen pasar por otros, o se muestran incapaces de salir de situaciones equívocas.

Todo un mundo falso, donde nada es lo que parece; una atmósfera de constante confusión, en la que es difícil moverse con seguridad⁴³.

Pero también se sirve de este contraste por razones didácticas. La mujer que parece frívola y alocada es, en el fondo, buena y alegre; el joven, tímido en apariencia, es valiente en el momento necesario; el chulo que lleva las de ganar, resulta incapaz de enfrentarse a quien se le opone con firmeza; el paleta, ignorante y bordo, acabará ridiculizando al señorito urbano, distinguido, sí, pero ambicioso y falso.

La lección que se desprende de ellos es tan vieja como el mundo: no hay que dejarse llevar por las apariencias; la verdad sólo está en el fondo del ser humano. Idea especialmente querida para Arniches, que la convierte en columna vertebral de su obra, como habrá ocasión de comprobar.

⁴³Me refiero, naturalmente, a los personajes, porque el espectador siempre tiene las claves para una interpretación correcta.

CUADRO 3

DISTRIBUCION DE TIPOS. PERSONAJES PRINCIPALES

TIPO		OBRAS
A m o r c o n t r a r i a d o	Padre que se opone al amor de la hija	3, 5, 9, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 38, 39, 47, 48
	Hija contrariada	3, 5, 9, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 38, 47
	Pretendiente rechazado	14, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 26, 28, 29, 30, 32, 39, 47, 48
A p a r i e n c i a / R e a l i d a d	Cazadotes	3, 22, 25, 27, 29, 35
	Familia cazadotes	27, 32, 41
	Viejo ridículo	7, 12, 16, 24, 31, 46
	Seminarista	5, 32
E s t e r e o t i p o s s o c i a l e s	Varón celoso de su honra	8, 9, 11, 23, 37, 44
	Seductor	8, 11
T i p o s p o p u l a r e s	Mujer/marido	5, 11, 13, 31, 35, 40, 41
	Militar mujeriego	8, 34, 36
	Fanfarrón	25, 33, 40, 43
	Mujer madrileña	40, 41, 43, 44, 48
	Madrileño socarrón	40, 41, 44, 48
	Fresco	19, 20, 22, 38
	Patrona/casero	3
Lección moral	Trabajador	19, 44
	Pobre pero honrado	27, 40, 41

B Esquemas de personajes secundarios

1. Al servicio o en relación con el conflicto principal:

1.1 Marido celoso de su honra.

1.2 Madre defensora de su hija en temas amorosos, incluso frente al padre.

2. Tipos populares.

2.1 Guardia. Casi siempre, asturiano; siempre, ineficaz.

2.2 Alcalde rural, irresponsable, inculto, autoritario.

2.3 Conjunto representativo de un pueblo tipificado: secretario, concejales, médico, boticario, veterinario, registrador, barbero, maestro, guardia civil, propietario rural, colonos o arredantarios, sacristán.

2.4 Vecinas. Entrometidas, cotillas, maledicentes o envidiosas.

2.5 Huéspedes. Inquilinos que nunca pagan.

2.6 Chulo que pretende ser mantenido por una mujer. Es la versión barriobajera del seductor.

2.7 Asistente con funciones de criado, implicado en los asuntos amorosos de su jefe.

2.8 Anarquistas, revolucionarios o liberales ridiculizados.

2.9 Paleta

2.10 Señora glotona

2.11 Acompañante del chulo o fanfarrón, que le adula y participa de sus mismas características.

3. Profesiones. Exponentes de profesiones típicas, que rozan la frontera con los personajes ambientales.

3.1 Soldado. Clase baja, ignorante, bruto, miedoso.

3.2 Actor fracasado.

3.3 Ama de llaves. Gruñona, vieja y fiel.

3.4 Pescador

3.5 Niñera con novio militar

3.6 Casero

3.7 Criada

Sobre este conjunto, se superpone otro elemento tipificador: el regional, realizado preferentemente mediante el lenguaje y, en ocasiones, por el carácter o modo de ser de cada región. Se reduce a tres grupos:

1. Andaluz: gracioso, ocurrente, simpático

2. Asturiano: algo bruto, pero sincero y noble

3. Madriileño: en las últimas obras.

Véase la distribución de estos tipos en el cuadro 4.

CUADRO 4

DISTRIBUCION DE TIPOS.PERSONAJES SECUNDARIOS

Tipos funcionales	Marido celoso de su honra	9,10,18,23,46
	Madre defensora de su hija	20,40,41,44
T i p o s p o p u l a r e s	Guardia	26,28,44
	Alcalde de pueblo	7,13,15,18,25,32
	Conjunto rural	13,14,15,16,21,32
	Vecinas	27,28,30,35,40,43,44,48
	Huéspedes	3,8
	Chulo	6,41
	Asistente	8,24,39
	Anarquistas o revolucionarios	12,19,31
	Paleta	20,42
	Señora glotona	22,37
	Acompañante del chulo	25,40,44
P r o f e s i o n e s t i p i f i c a d a s	Soldado	26
	Actor fracasado	15,38
	Ama de llaves	34
	Pescador	47
	Niñera	40
	Casero	8
	Criada	3,9,34,35,36,47
TIPO		OBRAS

EL PERSONAJE CORAL

El doble valor, dramático y musical, que el coro conserva desde sus orígenes, se manifiesta en toda su plenitud en el tipo de teatro que nos ocupa, el teatro musical, y muestra la cercanía entre ambas formas artísticas. Cabe preguntarse, en este momento, cuál es su función en el teatro de Arniches, teniendo en cuenta que su casi constante presencia en él (en 36 obras) denota su importancia y necesidad.

La función de los coros no puede establecerse sin tener en cuenta su composición. Del conjunto homogéneo de cantantes, bailarines y recitador que el coro era en un principio, se ha pasado, a lo largo de su historia, a encarnaciones en un solo personaje o en personajes colectivos de distinto significado e envergadura. En Arniches, el coro adopta dos formas fundamentales, cada una de las cuales posibilita un tipo de funciones:

A. Grupo homogéneo de personajes anónimos.

B. Grupo heterogéneo de personajes conocidos, que, en un momento dado, se fusionan en una voz única.

El primero admite un mayor número de componentes que el segundo, y se relaciona con todas aquellas funciones que implican un distanciamiento de la acción. Por el contrario,

el coro tipo B se involucra en ella en un papel de personaje colectivo, cuya dinámica puede, incluso, determinar el progreso de la acción al mismo nivel que el personaje individual.

No obstante, en esta distribución general, se producen interferencias y variantes. Tengamos en cuenta que en una obra puede aparecer más de un coro, de composición y funciones distintas, y que un mismo coro puede cumplir más de una función a lo largo de la pieza. Para conjugar estas variables, pasaré a analizar las funciones básicas, señalando qué clase de coro realiza de modo preferente y qué variaciones pueden encontrarse.

Funciones del coro

1. Alegórica. Es la propia de las revistas. Simboliza personajes, costumbres y modos de ser mediante coros del tipo A. Este coro representa una encarnación de ideas generales, que excluye cualquier intrusión en el mundo de lo concreto. En ocasiones (*Ortografía*, *Panorama nacional*) habla mediante un portavoz.

2. Tipificadora. Mediante conjuntos homogéneos (coros tipo A), el autor expone los rasgos y actitudes que definen a un determinado arquetipo social, profesional o nacional. En consonancia con el tono general, las definiciones de tipos profesionales adolecen de la misma desviación idealista que

ya señalé respecto a las relaciones personales y laborales: el trabajo, por duro que sea, se realiza siempre con alegría porque está compensado con la mujer que espera al final de la jornada. El esquema trabajo-amor o trabajo-descanso, funciona para todos los oficios representados, que son numerosos:

- . Pescadores en La leyenda del monje y María de los Angeles.
- . Vendimiadores, Las campanadas.
- . Molineros, Los mostenses.
- . Cuadrilleros, en la misma obra.
- . Carpinteros, en Los descamisados.
- . Segadores, Las amapolas.
- . Labradores, en La banda de trompetas.
- . Mozos en quintas, en Las amapolas.
- . Militares, en El plan de ataque y La guardia amarilla.
- . Albañiles, en La Cara de Dios.
- . Calafates
- . Grumetes.
- . Mujeres madrileñas.
- . Arabes.
- . Amazonas, todos estos en El príncipe heredero
- . Casadas y casados, en Los bandidos.
- . Valor patriótico, en Tabardillo.

Así se nos muestra a los segadores:

"Corta, corta.
 Aprieta la mano,
 corta, corta.
 El sol cae de plano
 pero eso no importa,
 aprieta la mano,
 corta, corta.

Hombres.- Estando contigo (a ellas)
no siento fatiga,
mira cuánto trigo,
mira cuánta espiga.

Coro.- Trabaja, que luego
el descanso llega;
no tienen sosiego
las horas de siega.
Canta, que el trabajo
se pasa mejor,
canta alguna copla,
canta, segador..."⁴⁴.

O los labradores en La banda de trompetas:

"Después de la faena
de todo el día,
descanso pide el cuerpo,
morena mía.
Pero aunque estoy rendido
poco me importa,
la velada en tus brazos
se hará muy corta.

.....
Alegras vuelven siempre
los labradores,
después de las fatigas
y los sudores.
Y yo no sé qué tiene
su buen humor
que siempre les da a todos
por el amor"⁴⁵.

El mismo reduccionismo afecta a los tipos nacionales (árabes, Amazonas y mujeres madrileñas) y a los tipos y actitudes sociales (casadas y casados y valor patriótico).

Estamos ante la función tipificadora en su máxima expresión: grupos enteros reducidos a un esquema, a una cualidad o conducta, a medio camino entre la estética y los valores nacionales colectivamente asumidos. Alejamiento de la realidad o sueño de un mundo ideal; en todo caso, los autores

⁴⁴ Arniches, C. y Lucio, C., *Las amapolas*, Madrid, 1894, p. 7-8

⁴⁵ Arniches, C., *La banda de trompetas*, Madrid, 1897, p. 7-8

del género chico, se muestran en evidente sintonía con un público que acogía con entusiasmo estas demostraciones.

3. Personaje colectivo

Función desempeñada mayoritariamente por coros tipo B. Son personajes diversos (vecinas y vecinos, amigos parroquianos, gente del pueblo...) que participan en la acción como un conjunto; de él sobresalen voces individuales que se alternan en el papel de portavoz. El grupo de vecinos que, en *La leyenda del monje*, persiguen a un supuesto fantasma, dialogan con el personaje principal y colaboran con él en una misma acción. Son un personaje más en el desarrollo de la trama, al igual que el grupo de asistentes a la cena en *Los puritanos*, o los viajeros de *El coche correo*.

Ahora bien: la actuación del coro como personaje colectivo no se limita a una mera equiparación con los individuales. Tienen otras posibilidades, añadidas a esta, que se pueden entender como funciones derivadas.

3.A. Testigo-espectador, pasivo, del conflicto de los protagonistas.

Es un coro tipo B, cuya función primordial es la de ser testigo de unas conductas, con la posibilidad de emitir opinión sobre ellas. Es la dimensión colectiva de la obra; representa la necesidad de apoyo y reconocimiento social que

tiene el personaje para que su conducta tenga sentido (V. lo expuesto en p. 32). Cuando Felipa, en *La fiesta de San Antón*, exige a Antonio que pasee a caballo delante de su casa como prueba de su amor, está convirtiendo al grupo social en testigo y valedor de su triunfo sobre Regina; intento que se vuelve en su contra, porque lo que el coro-grupo social testimonia es la conducta generosa y desinteresada de esta, y, con ello, su superioridad moral sobre Felipa.

También el coro contempla el enfrentamiento entre Venancio y Epifanio, en *El santo de la Isidra*, y la ridiculización de este último por su fanfarronería y falsedad.

Este coro puede actuar a veces con criterios equivocados, y contribuir al fracaso inicial del héroe, como ocurre en *El último chulo* y *Sandías y melones*; pero sabe rectificar su postura y termina dando la razón al que la tiene, con lo que contribuye al engrandecimiento del protagonista.

3.B. Presentador de personajes, ambiente o conflicto.

Tiene su lugar en las escenas iniciales y desaparece una vez cumplida su misión. Es un conjunto de personajes (coro tipo B) que configuran un ambiente mediante la representación de una tertulia, conversación, reunión de vecinos o amigos que cantan y se divierten, parroquianos de una taberna o mesón. En su seno se perfilan las primeras manifestaciones del conflicto o se singulariza a los protagonistas. Así, en *Los secuestradores*, asistimos a la reunión de un grupo de vecinos

que están cantando y comentando intrascendencias de la vida del pueblo; de entre ellos se destacan el tío Cacharro y Perico, que, una vez ubicados y presentados, quedan solos para dar inicio real a la trama⁴⁶.

3.C.Desencadenante y destinatario del relato

Es el receptor activo del problema; interpela directamente al personaje para que refiera su conflicto, con lo que permite su conocimiento al espectador. Transforma la contemplación pasiva de algo que sucede fuera de él en una participación más decidida en favor del personaje víctima. Es lo que hace el coro de educandas de Los mostenses cuando se dirigen a Rosario:

"Por qué triste y sola
del corro te alejas,
y a todas nos dejas
con hartos pesar?
Tu gran desconsuelo
dí a tus compañeras
por si algún consuelo
te pueden prestar..."⁴⁷.

O los pescadores de María de los Angeles, o las mozas de El cabo primero, que con su interpelación dan pie a la famosa romanza Yo quiero a un hombre..., que tan popular se hizo.

Estos coros, más cercanos al tipo A, pueden incidir directamente en el desarrollo de la acción, como ocurre en El arco iris: el relato de los hechos, que el coro de vecinos

⁴⁶ Arniches, C. y Lucio, C., Los secuestradores, Madrid, 1892, p. 7

⁴⁷ Arniches, C., Cantó, G. y Lucio, C., Los mostenses, Madrid, 1893, p. 33

solicita a los protagonistas, desencadena el desenlace.

3.D.Representación de multitud en ambiente de fiesta popular.

Coro totalmente ajeno a la acción, formado por un elenco de figuras típicas: el vendedor de pitos, rosquillas o buñuelos, que pregonan su mercancía, el tío del higuí o los participantes en una romería. Suele ser un coro numeroso, con el que se pretende crear un clima "de gran animación", como se indica en las acotaciones. Sus intervenciones detienen la acción, puesto que excluyen a sus protagonistas.

En el cuadro II de *El último chulo* aparece un coro formado por "máscaras, gente, el tío del higuí, el de los zancos, el oso, los bebés..."⁴⁸. En el cantable alternan las intervenciones corales con las individuales de los personajes que lo forman:

"Coro.-	Cuanta bulla, qué jaleo, hoy termina el carnaval, hoy la gente se despide merendando en el Canal. Cuánta bulla, qué jaleo, la alegría reina aquí, que esta tarde aquí merienda lo más chulo de Madrid.
Oso.-	(Saliendo de entre las máscaras) ¡MUUUU!
Golfo.-	¡Baila! ¿no quieres? Te daré la bota... ⁴⁹ .

⁴⁸Ob. cit.p. 34-35

⁴⁹Ob.cit.p.34

4. Estética-musical

Si bien esta función está presente en todas las anteriores, dada la vertiente musical del coro, hay casos en que constituye su única razón de ser, sin que exista ninguna otra en relación con lo dramático. Así son los repetidos casos de serenatas al pie de la ventana, el coro de mujeres de music-hall en *Instantáneas*, el de estudiantes y mozos en *Los mostenses...etc.*

La repetición de temas musicales a modo de estribillo, la combinación de voces individuales y corales y una adecuada coreografía, convertían a este elemento en uno de los principales factores de éxito, como se pone de manifiesto en las críticas:

"...Pero toda la partitura, con ser lo que es, palidece ante el hermosísimo coro de vendimiadores, una obra maestra en toda la extensión de la palabra, que produjo una explosión de entusiasmo verdadero y que tuvo que repetirse dos veces en medio de una tempestad de bravos y palmadas"⁵⁰.

O la referida a *La leyenda del monje*:

"El coro de hombres y mujeres, muy notable, adquiere más relevancia por el contraste que resulta con la canción del pescador Simón. Cuando este acaba su canto alegre y ligero, óyense dentro los últimos dulces compases del coro que se aleja, y el efecto final se produce de modo maravilloso. El entusiasmo del público no reconoció entonces límites, y el maestro Chapí tuvo que presentarse en las tablas a recibir la ovación que aquel le tributó"⁵¹.

El coro es, por consiguiente, un elemento necesario en

⁵⁰Crítica a *Las campanadas*, Heraldo de Madrid, 14 de Mayo de 1892. Firmada por F. Bleu

⁵¹El Imparcial, 7 de Diciembre de 1890. Firmada por H.B.

su doble vertiente dramática y musical. De acuerdo con las funciones que su propia historia le ha atribuido, generaliza, idealiza, y es la expresión de una comunidad que sanciona las conductas de sus componentes.

Oscila entre el distanciamiento y la participación más plena, como los dos extremos de un proceso que admite grados intermedios. Las funciones 1,2,3,4 y, en cierta medida, la 3.D, se encuentran más próximas al primero, en una dirección generalizadora, a partir de los datos que la realidad proporciona. Las funciones 3,3.B y 3.C, se acercan al extremo opuesto: el coro se sumerge en la acción. En la función 3.A, adopta un papel de espectador-juez que, si bien implica una cierta participación en la trama, también supone un distanciamiento que legitime su juicio y los valores que representa. En todo caso, el coro es necesario para mostrar la dicotomía individuo/grupo, siempre resuelta a favor del segundo.

En el cuadro adjunto puede observarse la distribución de funciones y tipos de coro en cada una de las piezas.

CUADRO 5
FUNCIONES DEL CORO

FUNCION	TIPO DE CORO	OBRAS
1	A	1, 2, 4, 6
2	A	11, 16, 17(2), 19, 24(2), 25, 28(5), 33, 34, 3982), 44, 47
3	B	5, 7, 11, 14, 15, 17(3), 18, 19, 22(2), 28, 29, 32(2), 34, 47
3-A	B	40, 41, 43, 44(2)
3-B	B (A)	14, 15, 16, 17(3), 18(2), 19, 21(2), 26, 29(2), 30(2), 31, 32, 36, 38(2), 48
3-C	A (B)	17, 25, 26, 37, 47
3-D	B	40(2), 43, 44
4	A/B	16, 17, 18, 21, 25, 29, 33, 38, 42

Observaciones:

- . El tipo de coro entre paréntesis, aparece ocasionalmente.
- . El número entre paréntesis en las obras se refiere al número de coros que realizan esa función en la misma obra.

RECURSOS TEATRALES, MUSICALES Y COMICOS

RECURSOS TEATRALES

El hecho teatral aglutina un conjunto de elementos que confluyen en un objetivo último: la representación. El texto se inscribe dentro de este conjunto, como materia prima para la construcción de un mundo en que la visualidad, el movimiento, lo acústico y lo gestual marcan el sentido de la comunicación con el espectador y dentro de la misma escena. Aquí radica la especificidad del teatro. La diversa procedencia de los signos que lo integran constituye la principal dificultad para un estudio con vocación totalizadora⁵².

De la consideración del texto escrito como sólo una parte de ese conjunto, resulta evidente que, ya en su misma gestación, está condicionado por todos los factores que harán posible su posterior puesta en escena. Es un lenguaje escrito para ser dicho y transformado en acción; ello origina una poética propia, con una serie de recursos que aseguren la teatralidad del texto. Tales son la forma de segmentación, los

⁵²A todo ello hace detallada referencia Díez Borque, J.M., en "Pórtico sencillo al teatro (del texto a la representación)", incluido en Historia del teatro español, II, Taurus, Madrid, 1988, p. 17-55, con interesante bibliografía.

monólogos o apartes, o las acotaciones con referencia a la escenografía.

Esta poética, variable en el transcurso de la historia, impone en cada época una distinta forma de fragmentar, acepta o excluye el lenguaje interior, da un valor propio a las acotaciones, e incluso construye de manera diferente las coordenadas espacio-temporales en que se inscribe la acción. El dramaturgo, dejando aparte los intentos innovadores, suele ajustarse a estas constricciones genéricas.

El presente capítulo está dedicado al estudio de estos recursos en la obra arnichesca del XIX.

1. Formas de segmentación

La forma de dividir la obra es la tradicional en actos y escenas, con la posibilidad de introducir un tercer elemento: el cuadro⁵³.

ACTOS

Como ya se ha señalado, las obras en un acto son las dominantes en este periodo, dadas las características del teatro por horas. Son, pues, obras unitarias, sin rupturas significativas ni en la acción que desarrollan ni en el

⁵³Cfr. Campillo, N., Retórica y poética o literatura preceptiva, Madrid, Sucesores de Hernando, 1916 (12ª ed.), de gran prestigio en esta época, y Carballo, A., Los estudios de preceptiva y métrica españoles en los siglos XIX y XX, en "Revista de Literatura", VIII, 1955, p. 23-56.

discurso temporal.

Sólo tres piezas rompen esta homogeneidad: "El príncipe heredero, con dos actos, y Los mostenses y La Cara de Dios, con tres. En el primer caso, la discontinuidad que supone la división en actos viene exigida por las propias peculiaridades del género: zarzuela de viajes. La realización del viaje supone un rompimiento espacial y temporal de suficiente envergadura como para determinar situaciones escénicas radicalmente distintas; ello exige una pausa, en consonancia con la lógica interna de la obra.

En cuanto a las dos piezas en tres actos, merecen distinta consideración,

En Los mostenses, Arniches, Lucio y Cantó se enfrentan a su primera obra extensa. Es una típica pieza de enredo, que utiliza el repetido tema de la entrada en el convento para raptar a la joven que ahí se encuentra recluida; contenido que no justifica por sí mismo las dimensiones de la obra.

Hay una inversión de procedimientos. No es que una trama compleja y unos ricos caracteres demanden un amplio espacio temporal para desarrollarse; por el contrario, la trama es simple y los personajes planos. Es la inclusión de abundantes escenas de transición, costumbristas y musicales, la multiplicidad de perspectivas (con el consiguiente estancamiento de la acción), y los mecanismos de intensificación del enredo, lo que contribuye a alargar la obra hasta unos términos que hacen necesaria la segmentación. Es una obra prolongada injustificadamente, sin que la división

tenga relación alguna con las partes del conflicto ni con rupturas espacio-temporales significativas⁵⁴.

La Cara de Dios nos presenta un drama humano de mayor entidad, aunque su punto de arranque sea una típica situación de triángulo amoroso. Han pasado siete años desde la pieza anterior y Arniches aborda nuevamente, esta vez en solitario, la construcción de una obra más ambiciosa⁵⁵.

El aprendizaje es evidente: es capaz de construir una pieza que hace necesaria la fragmentación por la misma organización del contenido. Cada uno de los actos corresponde con una de las tres grandes fases del relato: presentación del conflicto(primer acto), desarrollo del mismo, con tensiones internas entre los personajes hasta llegar a un momento culminante (segundo acto) y desenlace (tercer acto). Los inevitables fragmentos cómicos y costumbristas y los conflictos secundarios ocupan un lugar menor y no interfieren al problemas central⁵⁶.

El signo utilizado para marcar el final de un acto es el habitual en la dramaturgia imperante: la caída de telón, que cierra ese mundo autónomo sugerido por el escenario a la

⁵⁴Es muy probable que estas inhabituales dimensiones para una obra, cuyo contenido no lo justifica, fuera la causa de su rotundo fracaso. Sólo permanece en cartel el día de su estreno, que apenas reseñan los periódicos.

⁵⁵A ello alude en la carta del 24 de Agosto de 1898 dirigida a Fernández Shaw. Recogida por Lozano, P., ob.cit. p. 43-44.

⁵⁶Algún crítico señala el carácter superfluo de estas escenas:

"En la primera parte del segundo acto la acción se paraliza con una porción de incidentes cómicos que pudieran suprimirse sin que perdiera nada la obra: es aquello un 'intermedio' más que una fase de la acción..." La Epoca, 29 de Noviembre de 1899, Firmada por Zeda.

italiana. A ello se une la música, no siempre reseñada, no obstante, en el texto escrito⁵⁷.

CUADROS

La preceptiva escénica a que se ajusta la producción arnichesca, considera el cuadro como un factor de división opcional, dado que su función básica, facilitar localizaciones espaciales diversas, puede no ser operativa en algunos casos.

En efecto: sólo las dos terceras partes de la obra total de este periodo utiliza la fragmentación en cuadros. Cabría interrogarse sobre las razones que mueven a nuestro autor a hacer uso o no de este recurso, en obras de similares características y extensión.

No se encuentra una correlación clara ni con el subgénero a que pertenece la obra (hay sainetes, zarzuelas y juguetes cómicos con y sin división en cuadros) ni con su organización dramática. Es constante, en cambio, en las piezas de más marcado tono costumbrista. Y, ciertamente, la diversidad de espacios refuerza la imagen del ambiente típico, al permitir conocerlo en varios momentos y lugares. Así ocurre en las piezas madrileñas de los últimos años.

Pero esta forma de segmentación puede ser útil, además, para facilitar la construcción del enredo, presentando en distintos lugares los cabos sueltos de cuya mezcla o conexión

⁵⁷Sólo se marca en *El príncipe heredero*.

resultará el equívoco; o, simplemente, para dar un mayor atractivo a la pieza, puesto que evita la monotonía de un solo decorado⁵⁸.

No hay, pues, una razón única; se trata de una opción totalmente aleatoria que el autor toma en cada caso en virtud del efecto que pretenda conseguir, a nivel de expresión y contenido. Y la marca que utiliza es simplemente la mutación, es decir, el rápido cambio de decorado, frecuentemente acompañado de música.

Cuestión más interesante es observar en qué medida la representación condiciona al texto escrito hasta el punto de afectar al propio contenido o argumento.

Para hacer factible, en la práctica, el cambio de decorado, el autor se ve frecuentemente obligado a incluir breves cuadros de transición, realizados a telón corto y con un decorado muy simple, durante los cuales pueda realizarse el cambio de una decoración más compleja, y que no sólo significan una transición escenográfica, sino también dramática. Bien se trate de intermedios musicales (cuadro II, acto III de *La Cara de Dios*), bien de escenas cómicas (cuadro II de *La guardia amarilla*), segundas acciones (cuadro II de *La fiesta de San Antón y El santo de la Isidra*) o cuadros costumbristas (cuadro II de *El último chulo*), en todo caso rompen la continuidad de la historia principal; establecen un compás de espera que se aprovecha para reforzar

⁵⁸Y al mismo tiempo, permite el lucimiento de los pintores escenógrafos, como señala Rubio Jiménez, J., *El teatro en el siglo XIX*, II, en Historia del teatro español, cit.p.695

dichos elementos musicales, costumbristas o cómicos, aunque sea en detrimento de la unidad dramática.

ESCENAS

Unidad mínima de segmentación, capaz de presentar una secuencia bien caracterizada y significativa de la trama, aparece, en principio, delimitada por las entradas y salidas de personajes. Así lo señala Castagnino:

"En rigor técnico, están limitadas por la entrada y la salida de los personajes"⁵⁹.

En la dramaturgia que estudiamos, el autor indica en el texto el comienzo de cada escena y los personajes que intervienen en ella, de forma que el lector conoce cómo concibe estas secuencias mínimas. Ello permite observar que el criterio mencionado se utiliza con una gran flexibilidad, hasta el punto que, de las 47 obras analizadas, sólo 13 lo mantiene de forma constante, y aquí se incluyen las revistas, que, por su propia estructura, exigen la total autonomía de las escenas.

Del cotejo de las marcadas por Arniches y el movimiento real de personajes, resulta un conjunto de variaciones que se pueden resumir de la siguiente forma:

- . Uno o varios personajes entran en la escena cuando esta ya se ha iniciado, o salen antes de que concluya.

⁵⁹Castagnino, R.H., Teoría del teatro, Plus Ultra, Buenos Aires, 1967, p. 105

. Diversos personajes van entrando o saliendo sucesivamente a lo largo de la escena.

. Un personaje entra y sale en el transcurso de la escena, con una breve intervención.

. Personajes presentes en la escena, pero ocultos; participan en la acción, aunque no directamente en el diálogo.

. Escenas compuestas de dos partes, musical y hablada, con personajes distintos. Una vez terminada su actuación, sale el coro y la escena continúa con los demás.

Pero la forma más frecuente, que afecta tanto al comienzo de un único personaje para que sirva de nexo entre una y otra; su breve intervención monologal, comentando lo acaecido antes, da entrada a otros personajes, cierra la escena, o bien es un simple enlace para evitar tiempos muertos con el escenario vacío. Así es la transición entre las escenas XVIII y XIX de *Los puritanos*, por citar un ejemplo entre otros muchos:

"Bernabé -Anda, Paulino, cepíllate y que le pongan una
taza de té.

Pérez -¿Y un remiendo! Enseñando los pantalones
rotos. Vanse por la puerta de la derecha.)

ESCENA XIX

Bernabé -¡Pobre hombre! ¡Vamos, si parece
mentira! una persona tan dizna.

Petra.- (Entra con Justa, ambas muy sofocadas) Ya
estamos aquí..."⁶⁰.

Dicho personaje adquiere así la condición de espectador-narrador, que se comunica directamente con el público y le

⁶⁰ Arniches, C. y Lucio, C., *Los puritanos*, Madrid, 1984, p. 17

ayuda a comprender correctamente lo que está viendo. Simón y Valentín comienzan, en *La leyenda del monje*, la escena XIV; pero pronto el primero la abandona, huyendo asustado de lo que cree un fantasma. Queda solo Valentín, que con sus palabras da la clave para entender lo que pasa:

"...¡Eh,don Simón,don Simón, que soy yo! Vaya un susto que le he dado!... ¡Claro,con esta facha! ¡Dios mío, pero yo no tengo la culpa! ¡Me han robado la ropa mientras estaba en el agua!..."⁶¹.

Lo mismo ocurre cuando el personaje explica al espectador que va a emprender:

"Mochito huye entrando en la botica) ¡Dios mío! Pero, ¿este avechucho enamorado de ella? ¡Qué complicación! No, pues yo no los dejo solos. Yo voy a la cacería, sea como sea... Pero quizá este contratiempo, esta carta y ese burro me ayuden en el proyecto que me ha traído a este pueblo, porque primero a don Juan le digo que soy un gran cazador para queme lleve al monte, y luego, de eso de dar dos golpes con el reclamo para ayisar a Inés, me aprovecho yo, ¡vaya si me aprovecho!"⁶²

De lo expuesto se concluye que no es el número de personajes lo que confiere unidad a una escena,y,por tanto,la alteración de ese número, por entrada o salida de alguno de ellos, no es determinante para marcar sus límites⁶³.

La cohesión de una secuencia viene dada por factores de

⁶¹ Arniches,C. y Cantó,G.,*La leyenda del monje*,Madrid, 1890, p. 28

⁶² Arniches,C. y Lucio,C.,*El reclamo*,Madrid, 1893,p. 17

⁶³ Los estudios semióticos de teatro consideran la escena como la unidad dramática de base,definida como El intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizan cambios en el decorado y en la configuración de personajes". Las diferencias radican en lo que cada autor considera condición suficiente para definir el estatuto de personaje; en todo caso, es algo más complejo que su simple presencia/ausencia en escena. Cfr. Tordera Sáez,A.,*"Teoría y técnica del análisis teatral"*, en Elementos para una semiótica del texto artístico, Cátedra, Madrid, 1978, p. 180.

orden cualitativo. la existencia de un núcleo que aglutina los diversos componentes y cuyo cambio o alteración acarrea la aparición de otra secuencia distinta.

En efecto. En cada escena hay un personaje (ocasionalmente dos o tres) que es el portador de la carga significativa más importante para ese momento del proceso dramático; y otros periféricos, marginales, no operativos por sí mismos para determinar el sentido de la escena. Estos últimos, a diferencia del anterior, no son imprescindibles: hay escenas articuladas en torno a un único personaje.

La presencia o ausencia de ambos no pueden tener, obviamente, las mismas implicaciones. La entrada o salida de un personaje marginal no rompe la unidad de la secuencia, porque su intervención sólo tiene significado en cuanto se produce en el radio de acción de un núcleo, y en relación con él. Las variantes que acabo de señalar muestran que, mientras ese núcleo esté presente, las alteraciones en el número de personajes que pueblan una escena no tienen una repercusión decisiva.

Señalaré, a pesar de ser obvio, que los personajes nucleares y marginales de escenas no guardan ninguna relación con las categorías establecidas en el capítulo correspondiente. Son agrupaciones hechas sobre criterios distintos, y ello permite, por ejemplo, que un personaje ambiental pueda ser núcleo de una escena, o, por el contrario, que el protagonista actúe como marginal en una secuencia determinada. No cabe duda del protagonismo de Sandalio en Los

descamisados; sin embargo, en la escena IX, aglutinada en torno a Guarrete, actúa en función periférica, al igual que la sra. Eulogia. Y personajes secundarios de la misma pieza, como son el Pelao, el Colorao y el Chaval, son nucleares en la escena VI y marginales en la VII. Por otra parte, el término "marginal" no implica que no sea importante para la acción; se refiere tan solo a su operatividad dentro una escena.

La última de las convenciones se refiere al final de la pieza. En 32 obras, este final está marcado por la petición de aplauso, convertida en un tópico teatral. El personaje más destacado se dirige al público y solicita su favor mediante una letrilla de cuatro versos:

"No me marchó, porque al pueblo
no vuelvo yo de vacío.
Necesito que me aplaudan
pa contentar a mi tío"⁶⁴.

"Pido al público mercedes
por lo que acabo de hacer;
si no me aplauden ustedes,
¡¡cómo les voy a poner!!"⁶⁵.

Otras veces, lo que cierra la obra es una especie de moraleja (Las campanadas, Los conejos) o alguna copla, cantable o escena festiva (María de los Angeles, Las peluconas). Solamente en tres obras (La Cara de Dios, Plan de ataque y Las amapolas) se termina sin este corolario poético, siendo la música y la caída del telón la única marca de cierre.

⁶⁴ Arniches, C. y Lucio, C., *El brazo derecho*, Madrid, 1893, p. 34

⁶⁵ Arniches, C. y Lucio, C., *Las malas lenguas*, Madrid, 1986, p. 40

2. Apartes y monólogos

Monólogos y apartes constituyen las dos formas en que se puede expresar el lenguaje interior, los pensamientos de los personajes. Procedimientos importantes y necesarios en una obra fundamentada en la oposición apariencia/realidad, para que el espectador tenga las claves que le permitan contrastar ambos extremos, y sean así posibles los efectos cómicos.

El lenguaje se desdobra en dos caras, como la misma realidad: la que se ofrece al exterior, manifestada en los diálogos y con frecuencia engañosa, y la verdadera, la que sólo se encuentra en el interior de cada personaje, que expresan los monólogos y su versión más comprimida, los apartes.

Estos están condicionados por su obligada inclusión dentro de un diálogo; deben, por ello, adoptar una forma extremadamente sintética y breve. Tienen, además la peculiaridad de presentar simultáneamente los dos términos de la oposición, lo que obliga al espectador a un constante y rápido movimiento pendular para traspasar la frontera entre lo falso y lo verdadero, en sus dos sentidos.

Los monólogos, en cambio, otorgan una mayor libertad al personaje, que se encuentra solo en escena. Su extensión es variable según su interés y necesidad para el desarrollo de la trama, y no son simultáneos, sino sucesivos al diálogo, por lo que constituyen la más genuina expresión del lenguaje interior sacado a la luz.

Esto es lo fundamental de ambos recursos. En un teatro sin intimidad, como afirma Monleón⁶⁶, todo tiene que ser dicho, nada puede quedar oculto, porque la palabra dicha es lo único que hace progresar la trama. Y así los apartes desvelan intenciones ocultas, anticipan acciones, muestran los estados afectivos más íntimos y llegan a constituir diálogos paralelos.

La ignorancia del alcalde y el forzado comportamiento de Damián quedan de manifiesto en este fragmento:

"Alcalde -Señora, a los pies de... (Qué tratamiento le daría yo?) A los pies de... vuestra indulgencia plenaria.
 Quintina -¡Gratia plena! (¡Me ha tomado por un jubileo!)
 Alcalde -(Creo que he dicho una barbaridad!)
 Deogracias -Don Terencio Cerato, boticario y filósofo.
 Damián -¿Con que boticario, filósofo y cerato? (Debe ser simple)
 Deogracias -Los principales electores de Villacañada.
 Damián -(¡Canastos!) (¡Me ha untado de grasa! ¡Qué sucios!)⁶⁷

La supuesta valentía de la que constantemente alardea el tío Moro, se desmorona cuando llega el momento de demostrarla:

"Moro.- Pero si yo quiero ir solo. Porque yendo solo...(no voy) (Aparte)⁶⁸

Con esto pone la base para el desarrollo de situaciones cómicas posteriores.

Un diálogo paralelo es el que se produce entre Pérez y Paulino:

"Bernabé -Y los demás amigos y amigos...y...

⁶⁶ Monleón, J., "Arniches: la crisis de la Restauración", en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 40.

⁶⁷ Arniches, C. y Cantó, G., Candidato independiente, Madrid, 1891, p. 18

⁶⁸ Arniches, C. y Lucio, C., Los aparecidos, Maucci, Barcelona, S/a, p. 17

Pérez -¡Vaya una (muchacha)...(Va a abrazarla y Paulino le separa con rabia)
 Paulino -(Quietecito... o como vuelva usted a abrazarla le doy a usted un puñetazo).
 Pérez -(¿A que te desheredo)
 Bernabé -Y a todo esto,¿qué hay de la comida?
 Pérez -Yo he estado en la cocina y la comida va al pelo..."⁶⁹

Por su parte, los monólogos permiten al personaje principal y sus circunstancias (monólogos iniciales), así como sus reflexiones sobre la situación en que se encuentra inmerso. No son tanto indicio de una acción como de una actitud y

"Silvestre -¡Pobre hija! Me la están atormentando entre cuatro sinvergüenzas del pueblo, y hasta me han enviado un anónimo en el que me dicen que un hombre entra en mi casa por la noche.¿Canallas! ¡Granujas! Como yo diera con el calumniador, le agarraba así por el pescuezo, le metía el puño así por las narices y ¡toma pillo, toma sinvergüenza, toma ladrón! (Accionando como si estuviera pegando a alguien)"⁷⁰.

He señalado también su función de transición entre escenas, en este caso, con monólogos muy breves.

La presencia de una audiencia real, el público, modifica la entidad de monólogo que pudieran tener estos parlamentos, sobre todo, si entendemos el monólogo como "diálogo interiorizado formulado en 'lenguaje interior' entre un yo locutor y un yo receptor"⁷¹. Si este diálogo interiorizado,

⁶⁹ Los puritanos, cit. p. 29

⁷⁰ Las malas lenguas, cit. p. 18

⁷¹ Benveniste, E., Problemas de lingüística general, II, Gallimard, París, 1974, cap. V

sin otra audiencia receptora que el propio yo, es lo que diferencia al monólogo del soliloquio (definido este por un mayor dialoguismo formal, con la presencia de una hipotética audiencia), tendríamos que hablar, en este caso, de soliloquios⁷²; más aún, la existencia de una audiencia real y no hipotética nos acercaría hasta el diálogo, aunque evidentemente, esta audiencia receptora no tiene posibilidad de intervención.

Las peculiares condiciones de un teatro que se presenta como un aparente diálogo con el espectador, transforma en ambiguas e indefinidas las fronteras entre lo monológico y lo dialógico. Puede observarse especialmente en dos formas de organizar los monólogos como si fueran diálogos, cuando realmente no lo son: los monólogos paralelos y los diálogos con un objeto. En *La leyenda del monje*, escena XV, D. Simón y Valentín desarrollan un aparente diálogo, que, en realidad, no es tal:

"Valentín -¡Horror!¡Horror!... Me han tomado
por un fantasma y van a buscarme...
¡Ay, si supieran que estoy aquí,
Dios me asista!
Simón -¡Yo me vuelvo a casa... se me
acabó el valor!
Valentín -(Oigo pasos...pero menuditos.
Parecen como de un animal)(Se
oculta)
Simón -Pues soy yo...más valiente de lo
que creía, pero...estoy temblando.
Aquí está la casa; ya no puedo más"⁷³.

⁷²No obstante, en los estudios sobre teoría teatral, es frecuente el empleo indistinto de ambos términos para designar a la forma expresiva que denota el mayor grado de artificio, y, por ello, más denostada por concepciones realistas-naturalistas.

⁷³*La leyenda del monje*, cit. p.31

Por otra parte, en *Los bandidos*, Casimiro habla con un muñeco; y en *El último chulo*, Fermín "dialoga" con un besugo que lleva en la mano. Estos aparentes diálogos están cumpliendo la misma función narrativa que los monólogos primeros, pero realizada con mayor habilidad, para que todo quede explicado.

3. Escenografía

La consideración de un texto escrito como texto dramática radica en su posibilidad de funcionar sobre la escena, es decir, en su capacidad para ser representado. Uno de los factores que más decisivamente contribuye a esta tetralidad, es el conjunto de elementos no lingüísticos, exteriores al propio texto, formado por decoración, vestuario, iluminación, sonido y movimiento y disposición de los personajes para formar cuadros plásticos. Es lo que agrupo bajo el epígrafe de escenografía. Aun consciente de que se trata de signos de distinto rango, que constituyen códigos diversos (espaciales, temporales, visuales o auditivos), todos ellos, sin embargo, confluyen en una función común, como es la construir la convención teatral en el momento de su puesta en escena.

En *Panorama Nacional* se hace una referencia, aunque muy elemental, a estos elementos, muestra de la conciencia el autor sobre su decisivo papel:

"...Y diga usted ¿en qué consiste que agradan tanto esas piezas?
 -Pues en eso: en los telones, y en los trajes, y en la orquesta, que ha encontrado ya el secreto de encontrar una riqueza..."⁷⁴

Las indicaciones del autor en el propio texto, y la forma en que este lleva inscrito el espacio escénico, nos permiten acceder al conocimiento de estos datos; a ello se añaden las referencias de la crítica, que no sólo emite opinión sobre el asunto, los personajes o la construcción literaria de la obra, sino también sobre su interpretación, música, decoración o vestuario cuando merece destacarse.

DECORACION

Se construye por la integración de dos elementos: el decorado propiamente dicho y los accesorios, o utilería.

El primero, en la época en que nos encontramos, se apoya básicamente en el telón. Sólo más adelante, cuando el progreso de la maquinaria escénica y del propio autor lo permitan, aparecerán decorados más precisos y complejos, con distribución de espacios, sugerencias de espacios exteriores, mayor riqueza de ornamentación y, en general, mejor adecuación a las coordenadas espaciotemporales que el texto sugiere.

Así las cosas, no se puede obviar el importante papel de los pintores escenógrafos, que pintaban sus telones como obra

⁷⁴ *Panorama Nacional*, cit. p. 40

artística. Algunos de los que intervinieron en la decoración de las obras arnichescas, alcanzaron merecida fama por sus logros en este sentido: el admirado Luis Muriel, Bussato, Bonardi y Amalio Fernández, por citar los más habituales⁷⁵. La intervención de estos artistas en el montaje de una obra suscitaba siempre expectación, como puede apreciarse en las referencias, anteriores a los estrenos, que se encuentran en los periódicos de la época. Los propio autores eran conscientes de la parte de éxito que a ellos se debía, y así lo hacían constar en las ediciones posteriores al estreno⁷⁶.

El teatro por horas, con su gran número de piezas representadas simultáneamente, o alternando en cortos períodos de tiempo, suponía el manejo de gran cantidad de decorados. De ahí la existencia de telones 'standard', adaptables a diversas escenas o cuadros y, por supuesto, utilizados en más de una pieza. Arniches menciona repetidamente el "telón de selva" para todas aquellas escenas que se desarrollan en ambientes de campo, bosque, camino rural, etc. Alterna con el

⁷⁵ Luis Muriel, miembro de toda una saga de escenógrafos, pintó decoraciones no sólo para los principales teatros de Madrid, sino para palacios y casas particulares. Su merecido prestigio queda de manifiesto en los continuos elogios de la crítica. Giorgio Bussato Dellavechi, italiano, pintó para casi todos los teatros de España. Discípulo del prestigioso Augusto Ferri, colaboró con el también italiano Bonardi, a quien Ferri había traído a España, y más tarde con Fontana di Cento, Valls, Amalio Fernández y otros discípulos suyos. Una muestra de su habitual presencia en el mundo teatral de estos años, la constituye una exposición de sus bocetos que tiene lugar el 24 de Marzo de 1899 en los salones del diario La Correspondencia de España. En cuanto a Amalio Fernández, que empezó a trabajar en el taller de Bussato y Bonardi, pronto destacó por su pintura decorativa, ingeniosa y brillante y por la utilización de la electricidad y el vapor de agua en la creación de efectos escenográficos.

⁷⁶ Así lo constatamos en las ediciones de La verdad desnuda, Panorama Nacional, Los mostenses, La leyenda del monje, La guardia amarilla...

"telón de campo" para las mismas situaciones⁷⁷. Por su parte, los telones "de calle", "de plaza" o "de pueblo", sirven de fondo para la gran cantidad de escenas desarrolladas en estos ambientes y que no necesitan concreción ninguna: puede ser cualquier calle (siempre que sugiera un barrio popular), o cualquier pueblo⁷⁸. Lo mismo ocurre con los que muestran interiores: "telón de casa", "de sala"...⁷⁹.

Junto a esto, hay telones especiales para situaciones concretas: el de nubes para *La verdad desnuda*, los de oasis y choza para *El príncipe heredero*, el telón-programa de *Instantáneas*, el de letras en *Ortografía*, etc.

El sistema de signos constituido por el atrezzo tiene, en principio, capacidad para individualizar o concretar lo que de general y abstracto tiene el telón, de tal forma que quede definido el espacio preciso en que la acción va a tener lugar. Los objetos que pueblan el escenario son los necesarios para esa situación, y no para cualquier otra; debieran, por ello, ser distintos y significativos en cada caso.

Evidentemente, esto no es así. La repetición de situaciones análogas conlleva su ubicación en espacios que, en realidad, no tiene otro significado que el de indicador de clase social. Los accesorios son siempre los mismos: mesa

⁷⁷Es el más repetido, presente en trece obras.

⁷⁸En estos casos, el convencionalismo se ve reforzado por los nombres comodín que el autor inventa, y que no corresponden a ningún pueblo real: Villaparda, Villarreal, Villacañada, etc.

⁷⁹Dado el carácter intercambiable de estos telones, se comprende la expectación que suscitaba el estreno de alguno pintado especialmente para una pieza: los ocho de Muriel para *Los mostenses* o los tres de *La guardia amarilla*.

elegante, con caja de puros, botella y copa, o mesa con baraja y velón; sillas, butacas, velador, sofá y cortinas, o bancos, aperos de labranza y sacos apilados; tapia de un corral, o puertas de establecimientos, con sus muestras (barbero, sastre, guarnicionero, zapatero). Hay una decoración más específica cuando se trata del interior de una carpintería, una escuela o una botica; pero podrían ser cualquier carpintería, escuela o botica. Todo esto nos sitúa en una casa rural, ambientes modestos o francamente pobres, clase acomodada, hoteles o mesones, a un nivel general.

Condición que queda clara en el texto escrito por las propias palabras del autor, que, con frecuencia, comienza indicando el "lugar social" de sus personajes: "casa de labranza de pobre aspecto", "gabinete elegante", "interior de una habitación modestísima", "sala de una casa decente de pueblo", etc.

Respecto a la decoración en su conjunto, la progresiva integración de Arniches en el mundo del teatro, con mayores conocimientos, capacidades, y, también, éxito de taquilla, se traduce en una explicación cada vez más amplia y detallada de todos los detalles que deben constituir la: telones y bastidores, mobiliario, elementos practicables, objetos de todo tipo, hasta los más pequeños. Y siempre en un mismo orden: desde el foro a la embocadura, señalando las salidas y entradas de cada caja, para describir, en último lugar, los

muebles y objetos del interior⁸⁰. Por el contrario, en las primeras piezas las acotaciones son mínimas, casi inexistentes, y se limitan a indicar el telón que corresponde.

Queda asegurado, de esta forma, el protagonismo del autor en el montaje de la obra. Condiciona el trabajo del director, escenógrafo y actores, al construir un texto que no deja cabos sueltos y en el que incluso la acción está montada sobre los elementos de la decoración. Pensemos en la forma en que las puertas y ventanas practicables pueden incidir en los encuentros casuales, o cómo un objeto (baúl, biombo, carro) puede ocultar a un personaje y contribuir al enredo, por no hablar del importante papel de los objetos equívocos.

A Arniches le preocupa especialmente el efecto que la decoración produce. Y por si sus indicaciones no fueran suficientes, hay casos donde insiste expresamente en ello: la escena debe mostrar mucha animación en una fiesta popular, o un realismo total en las de vida cotidiana, o sensación de miedo y misterio.

ILUMINACION

Es un importante recurso para producir los efectos mencionados. Pero las indicaciones del autor son bastante escasas en este sentido: se limita a señalar, y no siempre, el momento del día en que va a tener lugar la acción: a

⁸⁰ Acotaciones inusualmente largas encontramos en *Los mostenses*, donde describe la escena con mucha más precisión y detalle de lo habitual. Incluyen, además, breves textos en boca de los personajes.

atardecer, en pleno día, al despuntar el alba, de noche...

Los efectos de luz tienen un valor plástico muy acentuado en las obras cuya acción transcurre total o parcialmente por la noche (en 17 piezas). Las luces y sombras que delimitan el espacio escénico confieren a los personajes el aspecto de fantoches, movidos por unos hilos que escapan a su control, un poco a la manera de Valle Inclán, y resultan de gran efectividad en los casos en que se emplea el miedo como recurso cómico. Pensemos en las escenas nocturnas de *La leyenda del monje*, con don Simón portando un farol y muerto de miedo, y su encuentro posterior con Valentín, que sale de las rocas "envuelto en una sábana e iluminado por la luna"⁸¹. O el efecto que produce el inicio del segundo acto de *Los mostenses*: de noche, el paisaje completamente nevado y la visión de las educandas pasando tras las celosías con las luces en la mano. O el anochecer de *La fiesta de San Antón*, cuando va disminuyendo la luz hasta que aparece el farolero encendiendo un farol y se iluminan los escaparates de las tiendas, para crear el clima que enmarca el conflicto amoroso de la protagonista rechazada.

Aunque se refieren al conjunto de la obra, no dejan de ser significativas las palabras de Francisco Nieva:

"Lo que se encarga de engrandecer a estos personajes es la facultad que tiene el autor para crear el ámbito novelesco, el clima de la fábula. Es el amanecer en la estación de pueblo en *Yo quiero*, el crepúsculo verbenero en *El santo de la Isidra*, la noche melodramática y grotesca de *Las estrellas*... La

⁸¹ *La leyenda del monje*, cit. p. 28

obra de Arniches abunda en crepúsculos ciudadanos, melancólicas, en que los personajes se tropiezan y devanan sus intrigas bajo la luz de un farol..."⁸².

Estos efectos potencian el carácter dramático y la intensidad de la acción. Pero, al mismo tiempo, la iluminación es un elemento significativo dentro del código temporal, al determinar el momento en que van a ocurrir las cosas y el transcurso del tiempo a lo largo de la obra: paso de la noche al día, o al contrario, atardecer progresivo, etc.

SONIDO

La utilización de este recurso es discreta. Son las campanas que marcan el toque de oración, o sirven como elemento de equívoco; trompetas, disparos, cohetes, ruido de multitud, pregones, truenos y rugido del viento en noche de tormenta, relojes, ruido de una persona u objeto que se cae, un reclamo de caza.

Los efectos que producen estos sonidos son dos, en relación con el tipo de obras: contribuyen al equívoco o a la creación de ambientes populares. Del primer caso son ejemplo Las campanadas, El reclamo o Las peluconas; del segundo, El santo de la Isidra, Vía libre, La fiesta de San Antón y otras muchas.

⁸²Nieva, F., Fondos y composiciones plásticas en Arniches, en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 61

VESTUARIO

Incluyo aquí todo lo referente a la caracterización de actores:trajes, maquillaje y peinados. Las alusiones en el texto son escasas y se refieren, de modo exclusivo a la indumentaria.

Su valor expresivo se orienta, a mi modo de ver, en tres direcciones:

1.Recreación de tiempos pasados, en *La guardia amarilla*, *Tabardillo*, *Plan de ataque* y *Panorama Nacional*. En estos casos se indica expresamente cómo han de ir vestidos los actores, ya que se trata de un elemento altamente significativo en relación con la verosimilitud de la obra.

2. Efecto cómico: el personaje "ridículamente vestido", la indumentaria del paleta venido a la ciudad, o el traje descompuesto, roto y sucio, muy propio de los enredos, indicativo de algún incidente desagradable o de pánico exagerado. Todo esto define tipos y situaciones, y contiene una indudable y buscada carga cómica.

3.Realismo.

Dado que, en su mayoría, se trata de obras situadas en época actual, la indumentaria reproduce la real de la vida cotidiana, y, por ello, no hay referencias especiales dentro del texto, como tampoco las hay a los sastres⁸³. Es un signo

⁸³Estas referencias son más escasas que las de escenógrafos: sólo se alude a Gambardella y a las viudas de Segarra y Vila.

neutro.

Hay una última función que queda claramente expresada en un cantable de *Panorama Nacional*:

"Con traje de capricho
y corto por demás,
luciendo bien las formas
la tiple ha de cantar"⁸⁴.

Poco frecuente y reservada a las revistas.

Por consiguiente, el vestuario actúa como agente de ennoblecimiento, vistosidad y espectáculo, o bien como agente de degradación y caricatura, y contribuye a determinar las coordenadas temporales de la obra.

En cuanto a peinados y maquillaje, no hay ni una sola indicación. Su expresividad se reduce a los casos de peleas entre mujeres, donde siempre se tiran de los pelos (en especial, de los abuelos y el moño) y, de resultas, aparecen desgredadas en la escena siguiente, también con intención cómica.

El maquillaje, o su ausencia, sólo puede verse sugerido cuando se menciona la limpieza de la mujer, con la cara lavada y sin afeites, como un valor que distingue a la muchacha honrada de la "frescachona". Las críticas de las vecinas a Engracia, de *El último chulo*, aluden a este aspecto:

"Ahí está esa chulona, la Engracia. Dende que vive aquí, trae revuelto a too el vecindario varón de la casa. Ahora, que eso sí, de acá (de comer) ni agua;

⁸⁴ *Panorama Nacional*, cit. p. 40

pero "colcreame", polvos de "velontine" y "runquiquina" pa el pelo, eso no le falta (...) ¿Y eso qué es? Pus coqueterismo, y ná más que coqueterismo"⁸⁵.

Al final, Engracia reivindica su honradez, al hablar de la mujer española:

"...limpia lo es como los chorros del oro; fresca, como el agua del Berro..."⁸⁶.

MOVIMIENTOS DE PERSONAJES

Los críticos señalan con relativa frecuencia la capacidad de Arniches para mover a los personajes en la escena⁸⁷, en la convicción de que este juego de movimientos determina, en gran medida, la eficacia teatral de un texto. Las entradas y salidas de los personajes, organizadas adecuadamente, imprimen un ritmo a la obra y establecen una relación dialéctica entre lo que ocurre dentro y fuera del escenario que da sentido a la acción contemplada por el espectador.

En estas obras, por lo común, las escenas son breves; es decir, los personajes entran y salen continuamente, en un dinamismo que contrasta, curiosamente, con el frecuente estatismo de la acción.

Hay, sin embargo, en algunas de las piezas finales,

⁸⁵El último chulo, cit. p. 9

⁸⁶Ib. p. 40

⁸⁷"El diálogo es chispeante, hay movimiento escénico y situaciones cómicas muy bien pensadas". Crítica a Las campanas, Heraldo de Madrid, 14 de Mayo de 1892. Firmada por el Abate Pirracas.

escenas inusualmente largas, sostenidas sobre uno o dos personajes: la final de La fiesta de San Antón, la I, cuadro IV, de La Cara de Dios, o la última de El santo de la Isidra. Es evidente que aquí no interesa la acción, sino la expresión de sentimientos de los protagonistas; son escenas intensas, donde el autor detiene el movimiento y concentra la atención en el interior de los personajes, marcando así los momentos culminantes de la obra.

En relación con el movimiento de personajes, hay otros tres aspectos que merecen destacarse.

Disposición de personajes al comienzo o final de un cuadro, aspecto bastante cuidado por Arniches y que también denota su progresivo dominio de los elementos teatrales. O bien se trata de un cuadro estático, que en un momento dado se pone en movimiento, o bien lo contrario: el resultado final de las evoluciones de los personajes durante la escena. Ambas son composiciones plásticas con voluntad de producir un efecto; en cierto sentido, podrían considerarse como parte integrante de la decoración:

"Al levantarse el telón, aparecen en la tienda de la izquierda Ernesto, Alférez 1º, 2º y 3º jugando a los dados sobre una mesa de campaña. Ernesto y Alférez 1º sentados sobre tambores; los demás, de pie. Andrés durmiendo en un rincón de la tienda. Por el foro pasea un centinela arma al brazo"⁸⁸.

⁸⁸ Arniches, C. y Lucio, C., La guardia amarilla, Madrid, 1898, p. 7

O bien:

"Pescadoras y pescadores, Martina, tío Mezquino y Melecio. Los pescadores tiran de unas maromas, figurando que sacan del mar el copo. Las pescadoras les rodean, formando artísticos grupos. Unos, preparan las banastas para recibir el pescado; otras miran hacia el mar, observando el copo que llega⁸⁹."

En *María de los Angeles*, tras una tensa escena de tempestad en la mar en que un personaje está a punto de morir ahogado, se insiste expresamente en la disposición de los personajes:

"La colocación de las figuras debe resultar un cuadro de mucho efecto"⁹⁰.

En este caso, iluminación, sonido y disposición de figuras se conjugan para sugerir el clima tenso, algo trágico, necesario para la acción.

Mímica y gestualidad

Indicaciones escuetas marcan la actitud que debe mostrar el actor para que el equívoco, el chiste, el miedo número el drama, produzcan el efecto deseado:

"Venancio.- Muy azorado, soplando por el sofoco y limpiándose el sudor) No, si yo... es que la..."⁹¹.

"(Se van todos menos Epifanio y el Rosca, que quedan en medio de la escena, y Eulogio y Venancio, a la puerta de la casa de la derecha, mirándose en actitud

⁸⁹La leyenda del monje, cit. p. 7

⁹⁰María de los Angeles, cit. p. 44

⁹¹El santo de la Isidra, cit. p. 28

de reto, marchándose Epifanio y el Rosca por el foro riéndose, y Eulogio y Venancio se meten en la casa)"⁹².

En los casos de doble acción simultánea con personajes ocultos, engaños, etc. (escena VI-VII, cuadro II, de *Los desaparecidos*); de una acción interpretada en dos sentidos opuestos (escena VII, cuadro II de *Los secuestradores*), o cuando el efecto cómico reside en la rápida sucesión de acciones, se precisan acotaciones más detalladas o más abundantes. Véase la siguiente de *El coche correo*:

"Jenaro huyendo tropieza con el cubo de pintura, cae y mete las manos dentro, manchando las paredes con las manos al tocarlas para orientarse. Petronila sujeta, cogiéndole los faldones de la levita, al señor Mochales que sigue a Jenaro pegándole. Al oír todo el ruido, sale el tío Fleuri de la cocina"⁹³.

Movimientos y evoluciones en relación con la música.

Esta clase de indicaciones sólo aparece muy esporádicamente, y se refieren a las evoluciones de los coros⁹⁴ número a los movimientos de dos número tres personajes para subrayar el efecto cómico de un cantable, con un ritmo muy marcado y el movimiento combinado de los actores⁹⁵.

⁹²Ib.p. 37

⁹³Arniches,C.y López Silva,J.,*El coche correo*,Madrid,1896,p. 39

⁹⁴V. el coro de vendiamidores en *Las campanadas*,Maucci,Barcelona,s/a,p. 21, número la escena X de *La guardia amarilla*,cit.p.17

⁹⁵Así ocurre en *Los aparecidos*,Maucci,Barcelona,s/a,p.34-35, *La leyenda del monje*,cit.p.30-31, número *Plan de ataque*, Madrid, 1897, p. 22.

La composición coreográfica suele quedar en manos del director artístico. Las intervenciones del libretista no son ni abundantes ni explícitas, y se orientan sólo al efecto que se desea lograr.

Como es natural, el empleo de todos estos elementos exteriores al texto no es igual en todas las obras: unos se potencian más y otros quedan menos marcados, de acuerdo con las exigencias específicas de cada pieza. A su conocimiento exacto sólo se podría llegar mediante un análisis individualizado de todas ellas, por lo que aquí he tratado de explicar lo que hay en común, con referencias a los casos más ilustrativos.

LA MUSICA Y LOS CANTABLES

Es impensable un estudio del género chico considerado sólo como texto. De las 48 obras que Arniches escribe en este periodo, sólo siete carecen de música; de ellas, cinco son juguetes cómicos, género que se define precisamente por su ausencia de parte musical. Ello da idea, no ya de la importancia, sino de la necesidad de este componente. Estamos hablando de teatro musical; prescindir de este segundo elemento sería reducirnos conscientemente a una visión mutilada, y por ello incorrecta, de lo que sin duda fue uno de los fenómenos sociales más importantes de los últimos años del siglo XIX. Como incorrecta es la consideración exclusivamente musical, presente en tantos escritos sobre la zarzuela, que no ven en el texto más que un mero soporte para la música⁹⁶.

Ya Deleito y Piñuela, al describir el nacimiento y primeros pasos de este nuevo género, señala cómo se va forjando en el común de la gente un concepto que asocia siempre texto y música:

"No era esencial que el género chico tuviese música para poder ser llamado así. Sin ella vivió y triunfó en Variedades y en otros coliseos, y sin ella se aclimató y llegó a la cúspide en Lara (...) Pero aunque el toque de su pequeñez estribaba en poder

⁹⁶ Andrés Amorós señala la poca atención que entre los estudiosos se ha prestado a la zarzuela, precisamente por este carácter ambivalente, que necesita al tiempo la atención de los historiadores de la música y de la literatura: "...la zarzuela, como obra de arte unitaria, suele quedarse en tierra de nadie...", El estudio teatral de la zarzuela, cit. p. 15

contenerse cada función en un acto, es evidente que, en el lenguaje vulgar de quienes vivieron en sus mejores días, el género chico propiamente tal, exigía música y cantables"⁹⁷.

Como aquí se apunta, la aportación de la música a estas obras se concreta en dos clases de composiciones: las exclusivamente orquestales y los cantables. Las primeras, abren y cierran la pieza, y cubren los periodos de transición entre cuadros o actos: oberturas, preludios, intermedios y finales. Los cantables se encuentran situados en la parte dramática, participando de este carácter, y constituirán el objeto de mi estudio.

Un problema previo a cualquier análisis es el de los términos a utilizar para designar cada una de las formas musicales, a partir de la evidencia de un hecho: en la nomenclatura musical, la zarzuela carece de términos propios.

Es patente y conocida la vinculación de la zarzuela con la ópera. Los diversos trabajos que han abordado el estudio de la zarzuela como forma musical, reiteran esta conexión, ya sea para explicar su origen y desarrollo histórico, para marcar lo específico de ambos géneros o para relacionar a la también llamada ópera cómica española, con la francesa, italiana, alemana o inglesa⁹⁸. Ello explica que se utilicen denominaciones heredadas de la ópera, o bien de danzas y

⁹⁷Deleito y Piñuela, ob.cit. p. 13

⁹⁸Cfr. Cotarelo y Mori, E., Historia de la zarzuela, Madrid, 1934; Muñoz, M., Historia de la zarzuela y el género chico, Madrid, 1946; Alier, R., La zarzuela, Daimon, Tarragona, 1984; Gómez Amat, C., Historia de la música española, V, Alianza, Madrid, 1984; Subirá, J., Historia de la música teatral en España, Labor, Barcelona, 1945; Arnau, J. y Gómez, C., Historia de la zarzuela, Zacos, Madrid, 1979; Peña y Goñi, A., España, desde la ópera a la zarzuela, Alianza, Madrid, 1967, así como el volumen colectivo La zarzuela de cerca, cit.

composiciones pertenecientes a la tradición de cada país, con un sentido no siempre correcto ni riguroso.

La carencia de términos obliga a usar el que más se aproxime a la realidad que se pretende significar; por ello, es necesaria una aclaración previa del sentido que aquí se les va a asignar, a fin de evitar interpretaciones sesgadas.

Los cantables pueden ser básicamente de dos tipos: individuales y grupales.

Entre los realizados por una sola voz, destaca el aria, que nunca alcanza la dimensión elevada y compleja de la ópera, pero que tiene en la zarzuela una presencia igualmente importante. Se ha popularizado el término romanza para designar a estas composiciones; sin embargo, la romanza tiene un contenido sentimental-amoroso que, aunque muy frecuente, no es exclusivo en estos cantables. Situaciones de otro carácter cuentan con el mismo vehículo de expresión: por ejemplo, cuando un personaje relata un hecho sucedido o por suceder o, más claro aún, en los casos de arias cómicas. Por consiguiente, emplearé el término 'romanza' en el sentido mencionado, de expresión de sentimientos, y el de 'aria' para los demás casos.

Todavía hay otra forma de expresión musical para una sola voz: la canción o copla, donde ya el individuo no se refiere a nada relacionado con su persona. Se trata de una composición hecha sobre una poesía popular, el relato de alguna anécdota con personajes imaginarios número simples juegos verbales que buscan la sonoridad y el efecto acústico.

Suelen darse cuando una persona canta en el seno de un grupo, en ambientes de fiesta, celebración, requiebro galante o simple muestra de habilidades personales.

Los cantables para más de una voz adoptan diversas formas. Dúos: composiciones para dos voces, la mayor parte de ellos amorosos, cantados por la pareja protagonista. Era una de las piezas más esperadas. La caricatura de este dúo amoroso da lugar al dúo cómico.

Los tercetos o tríos, para tres voces, siempre de carácter cómico, y los cuartetos, son los otros cantables donde aún se distinguen voces individuales, en planteamientos similares al diálogo y realizados por un pequeño número de personajes.

A partir de aquí, los cantables responden a verdaderas intervenciones colectivas: un conjunto de personajes que unas veces se funden en una voz única y otras se distribuyen en numerosas y sucesivas voces individuales. Para este último caso, utilizaré el término concertante, no muy usado en el léxico zarzuelístico del momento, pero necesario para referirse a ciertas composiciones que no tienen otro nombre; por el contrario, el canto realizado por un colectivo de voces homogéneas y acordadas es propio del coro.

En ambos casos se trata de un conjunto; pero en el concertante, el número de personajes siempre es menor y sus voces están individualizadas, mientras el coro canta con una sola voz.

Todas estas formas admiten numerosas variantes y

combinaciones, imposibles de encuadrar en unos moldes prefijados, y, menos aún, en unos términos heredados de un género distinto, en el que no cabe esta variedad combinatoria.

LOS TEXTOS CANTADOS

Los historiadores de la música, teniendo en cuenta el remoto origen de la zarzuela en el siglo XVII, que incluso podría retrotraerse dos siglos más atrás⁹⁹, consideran al género chico como una variedad o subclase nacida dentro de ella¹⁰⁰. Esta concepción, que se fundamenta en el desarrollo histórico del teatro musical español, y es válida desde la perspectiva de la música, no basta para esclarecer las señas de identidad del género chico, porque no considera, en ningún caso, el valor dramático de los fragmentos cantados, ni su fusión con los hablados; simplemente, da cuenta de su convivencia en una misma obra. El mismo Gómez Amat, al tratar de deslindar lo específico de la zarzuela, rechaza, por simplista, el lugar común según el cual lo que distingue a la zarzuela de la ópera es "la alternancia de escenas cantadas con otras declamadas, es decir, la aparición de la música exclusivamente en los momentos culminantes del proceso

⁹⁹ Barbieri, en su *Reseña histórica de la zarzuela*, que precede a la *Sinfonía para orquesta y banda militar sobre motivos de zarzuela*, Madrid, 1873, aunque reconoce que tomó su nombre del pequeño palacio donde Felipe IV daba sus conocidas fiestas, afirma que "tiene, no obstante, una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional. Siempre gustaron los españoles de la agradable alternativa del recitado y el canto..." Según él, la esencia de la zarzuela, ya que no su nombre, se encuentra ya en las viejas representaciones que se remontan al siglo XV; se trata, sin embargo, de una suposición sin datos que la apoyen.

¹⁰⁰ Gómez Amat, ob.cit. p.201

escénico", y afirma que "lo que hace a la zarzuela ser como es reside en su carácter de celebración española"¹⁰¹. Españolismo que, en general, procede del folklore campesino, pero que en el género chico muestra una evidente conexión con el folklore urbano. Respuesta que sigue refiriéndose, naturalmente, a las composiciones musicales.

El estudio musicológico de la zarzuela, pone de relieve la procedencia popular de ritmos y melodías, cantos y danzas que, en un momento dado, se aplican a un texto, en un intento de adecuación dramática. Desde este punto de vista, la armonización se produce gracias a la raíz popular tanto de la música como de los temas y personajes. Hay una evidente unidad de tono entre todos sus componentes; pero no basta para afirmar la plena integración de lo musical y lo dramático. Falta por saber si los textos cantados participan de esa misma unidad; qué significado tiene, en el proceso dramático, lo que se canta, y no sólo con qué ritmos y melodías se canta.

Melodía y texto son las dos caras de una moneda, y, por ello, inseparables; pero la evidente parcialidad de uno u otro signo, que ha marcado los estudios sobre la zarzuela, obliga a retomar un aspecto poco o nada abordado en ellos: en qué medida los cantables, en cuanto portadores de un texto, se integran en el desarrollo dramático de la pieza.

El convencionalismo que tantas veces encorseta al género chico, se deja ver también en la música. Si el tema amoroso

¹⁰¹Ib. p. 131

es inevitable, también lo es el dúo, en contraste o combinación con el coro; el personaje cómico, que ofrece la visión chistosa del gran problema que afecta al protagonista, se expresa mediante cantables cómicos de diferente factura; y así como eran imprescindibles unos temas, situaciones y personajes, combinados siempre mediante los mismos recursos, también en la música se puede hablar de una combinatoria sobre elementos previamente conocidos y perfectamente identificables.

Por otra parte, y volviendo sobre un viejo tema, es sabido que el género chico es un conjunto que aglutina productos diversos, con denominaciones diferentes, lo que nos permite hablar de subgéneros. Cabe preguntarse ahora si la música puede constituir una de las claves diferenciadoras.

Por todo ello, he organizado mi estudio en el análisis de cuatro variables:

1. Clases de cantables y su relación con las categorías de personajes ya establecidas, en orden a determinar la función de lo individual y lo colectivo y a identificar las piezas del mosaico.

2. Número de cantables en cada obra, es decir, proporción que ocupa la parte musical cantada (a lo que habría que añadir lo orquestal).

3. Grado de integración entre los elementos musicales y dramáticos.

4. Función de los diversos cantables en el conjunto de la obra.

Todo ello, teniendo en cuenta las denominaciones bajo las que se estrena cada obra, indicio de la intención del autor o de su conciencia de los géneros.

1. Clases de cantables

A la raigambre popular de temas, personajes y música como factor de unidad, se une otro que opera en el mismo sentido: la concurrencia de recursos entre lenguaje musical y el dramático. A lo monólogos y diálogos corresponden diversas clases de cantables, cada uno con sus propias resonancias y significado, que constituyen una forma de expresión paralela. Deben, por ello, ajustarse a las situaciones al mismo nivel que el texto hablado.

El paralelismo queda patente en el siguiente esquema:

	Protagonistas	P. princip	P. secund	P. ambient
Monólogos	Arias Romanzas	Arias		
Diálogos	Dúos	Dúos Tríos	Tríos Cuartetos Concertant.	Concertant. Coros
LENGUAJE TEATRAL	LENGUAJE MUSICAL			

Tanto los coros como la canción en el seno del grupo contribuyen a la ambientación costumbrista en la misma medida

que las intervenciones habladas de estos personajes. Las arias y los dúos son cómicos o amorosos en consonancia con la factura del personaje y refuerzan su personalidad típica mediante recursos estrictamente musicales: las calidades de las voces (barítono o tenor para los galanes, tenor cómico, cuyas intervenciones suelen consistir en una imitación burlesca del canto normal, tiple o soprano para la protagonista y mezzosoprano o contralto para los personajes femeninos menos dramáticos), esquemas melódicos, acompañamientos, etc.

De acuerdo con la obligada mezcla de ingredientes, siempre se mezclan los cantables individuales con los colectivos. Pero hay algunas diferencias según los géneros.

En los juguetes cómicos, que se reconocen por su pequeño número de personajes, lo más significativo es la casi total ausencia de coros: los cantables unipersonales sólo se contraponen a dúos o tríos.

Situación distinta es la de la humorada y pasillos cómico-líricos, donde, por el contrario, no hay voces individuales

Situación distinta es la de la humorada y pasillos cómico-líricos, donde, por el contrario, no hay voces individuales. La del grupo se expresa mediante concertantes, que complementan a los dúos o tríos.

En los sainetes y zarzuelas, los coros y concertantes sobresalen ampliamente, en un notorio predominio de la voz grupal; aunque en las zarzuelas, lo realmente significativo

es la combinación de formas, que incluye siempre un coro o un concertante múltiple¹⁰².

Exceptuando ,pues, los juguetes, en todos los géneros lo colectivo prevalece sobre lo individual, sea en forma de coros, concertantes o cuartetos, o bien en combinaciones de estas formas con los cantables individuales. Se confirma lo apuntado en el capítulo de personajes respecto a la ineludible presencia del grupo en la vida individual.

2. Número de cantables

Se mantiene semejante en todas las piezas, en torno a cuatro por acto. Si excluimos las revistas, donde la música es el ingrediente básico, apoyada en un libreto que no tiene otra función que servirle de soporte, la media exacta de cantables por actos se distribuye de la siguiente forma:

Zarzuelas.....	5
Pasillos.....	4.5
Juguetes.....	4
Humorada.....	4
Viaje.....	4
Sainetes.....	3.7
Drama.....	3.6

Dentro del pequeño margen de oscilación que permite la reducida extensión de estas piezas, es significativa la

¹⁰²Roger Alier señala este rasgo como diferenciador de la zarzuela española frente a los géneros similares europeos: la ópera bufa italiana, la ópera cómica francesa o el singspiel alemán.V.ob.cit.p.16.

diferencia que presenta la zarzuela, por otra parte, el grupo más representado, con 18 obras. La proporción habitual de cuatro, o tres/cuatro cantables por acto queda ampliamente rebasada: podemos encontrar actos con cinco, seis y hasta siete cantables, lo que puede dar una impresión de pieza cantada, más que hablada. Así ocurre en *Vía libre*, *El reclamo*, *Los camarones...*

Por el contrario, los sainetes (ocho) y la única pieza denominada "drama de costumbres populares", contienen un número apreciablemente menor. El texto hablado, o declamado sobre fondo musical, se constituye en el principal vehículo de expresión; y la música se reserva, eso sí, para los momentos de mayor significación y tensión dramática. Puede decirse que lo que pierde en cantidad lo gana en calidad y carga significativa, al quedar limitada a las escenas culminantes: la romanza de Regina en *La fiesta de San Antón*, el dúo de Isidra y Venancio en *El santo de la Isidra*, o el de Soledad y Ramón en *La Cara de Dios*.

Los géneros más ligeros (humorada, pasillos, viaje y juguetes) responden todos ellos a planteamientos similares: obras intrascendentes, casi siempre de enredo, de intención exclusivamente cómica y con una carga musical idéntica: el número de cuatro aparece de manera casi matemática, en un sometimiento claro a las normas del género.

En su estudio sobre la zarzuela, señala Alíer, como nota distintiva, la proporción de la parte musical:

"Una zarzuela debe, en principio, tener una partitura musical importante, y aunque no hay límite fijo en lo que se refiere a la cantidad podemos suponer que al menos un tercio del espectáculo, contando el tiempo que dura la representación, debe pertenecer a la parte musical para que pueda calificarse como zarzuela. Si no se alcanza esta proporción, entonces podemos más bien hablar de teatro con ilustraciones musicales"¹⁰³.

Si tenemos en cuenta cantables y orquesta, es evidente que en las zarzuelas arnichescas se supera con creces esta proporción, como también en los sainetes y drama, donde los cantables, a pesar de ser menos, tienen una mayor extensión. En cualquier caso, y desde un criterio cuantitativo, la zarzuela es la que muestra una mayor cercanía a la ópera y se distancia de los demás géneros.

3. Grado de integración

Pero no es sólo problema de cantidad. Si en algún momento podemos hablar de "teatro con ilustraciones musicales" es porque subyace la idea de que estas podrían suprimirse sin que la obra sufriera merma o alteración importante; tales ilustraciones son un añadido que no aporta nada esencial. Estamos, pues, ante el problema de la integración entre lo musical y lo dramático.

En una valoración de conjunto, el grado de integración

¹⁰³Alíer, R., ob. cit. p. 11-12

es escaso, salvo en piezas aisladas. Con frecuencia los cantables repiten situaciones o datos que ya se conocen por diálogos anteriores, o anticipan otros que también se van a repetir. En el mejor de los casos son redundantes y reiterativos; pero también los hay únicamente de relleno, al margen del argumento, como ocurre con las coplas y en escenas de transición. Rara vez se confía al cantable la exposición de elementos pertinentes para el desarrollo dramático; en sentido estricto, son innecesarios.

Esta condición es evidente en los juguetes, humoradas, viaje y pasillos, así como en los cuatro primeros sainetes. En todos ellos, sólo he encontrado un cantable operativo para el progreso de la acción: en *Los puritanos*, cuando Petra aclara por este procedimiento su anterior relación con Pérez, el suplantador. Así justifica el desenlace del enredo y precipita el final de la obra.

Lo mismo podemos decir de las zarzuelas, con cantables, o redundantes, o completamente ajenos, incrustados en cualquier punto del desarrollo dramático. La "alternancia" de fragmentos cantados y hablados a que aluden algunas definiciones, se manifiesta en su pleno sentido: son elementos que se suceden en el tiempo con arreglo a un ritmo o periodicidad, pero no se necesitan mutuamente.

En esta situación general, no hay diferencias entre géneros. He mencionado, sin embargo, algunos casos en que sí se produce esa deseada fusión que confiere a la pieza un sentido de totalidad. Son las estrenadas a partir de *El santo*

de la Isidra (con excepción de Instantáneas y El escaló).

El cantable inicial de esta obra, entre Matías y Epifanio, con sus respectivos acompañantes, sirve para dejar planteado el primer conflicto: la relación entre Isidra y Epifanio, desencadenante de todo el desarrollo posterior.

Desde esta primera muestra, todo un conjunto de cantables donde los personajes van poniendo al descubierto su alma, sus sentimientos, sus intenciones, sin que un texto hablado venga a confirmar o repetir lo ya dicho. Cantables, por ello, necesarios. No hay otra forma de conocer la lucha interior de Ramón y Soledad, en La Cara de Dios, que mediante el magnífico dúo, en que la música contribuye de manera insustituible a crear el clima emocional que se transmite y contagia al espectador. Lo mismo podemos decir de la romanza de Regina, ya mencionada, o del largo concertante inicial de El último chulo, que da a conocer a los personajes y plantea el conflicto central.

Ahora bien: tal integración, cuando existe, no es específica de un género: se encuentra en sainetes, zarzuelas y drama. Sí es, en cambio, propia de una época: los dos últimos años del siglo XIX. En los años anteriores se puede documentar algún caso semejante, aunque de relevancia sólo respecto al enredo y siempre de forma dispersa.

Y si bien es cierta la inseparabilidad de libro y música, no lo es menos el hecho de que los números musicales alcanzaban un valor por sí mismos y una autonomía fuera del contexto dramático en que nacieron. Así lo prueba la

popularidad alcanzada por muchos de ellos, que se terminaban convirtiendo en canción de moda, o el que sus letras se vendieran en folletos sueltos a la entrada del teatro, con sólo un pequeño resumen del argumento. Y este puede mantenerse por sí mismo, con las excepciones señaladas.

4. Función de los cantables

¿Cuál es entonces la función de estos números musicales?

Una primera respuesta, de carácter general, se basa en la antíquisima tradición teatral donde han convivido partes musicales y habladas, y de la que el género chico no es más que la continuación. Tradición que se remonta al teatro griego y que ha tenido un desarrollo generalizado en todo el teatro occidental, sobre todo a partir del renacimiento. La presencia de elementos tan diversos como canciones, danzas y bailes, intermedios musicales y espectáculos visuales de todo tipo junto al texto hablado, mostraba la concepción del teatro como un espectáculo total.

En la tradición española, el teatro musical pervivió, por una parte, en la tonadilla escénica¹⁰⁴, procedente de las mojigangas, bailes, jácaras y demás piezas de teatro menor que se intercalaban en los entreactos de la comedia principal en el Siglo de Oro; por otra, en las "comedias de música"

¹⁰⁴V. Subirá, J., La tonadilla escénica, sus obras y autores, Labor, Barcelona, 1933.

(utilizando el término de Cotarelo,¹⁰⁵), o comedias de magia, de santos e incluso heroicas, donde la música desempeñaba un papel, con el canto y la coreografía. Junto a todo esto, las óperas, de temas mitológicos o heroicos y carácter aristocrático, que tenían la música como lenguaje exclusivo.

El género chico del XIX prolonga esta tradición, en unas piezas destinadas a un público mayoritario y heterogéneo, que, no sólo no cuestionaba la presencia de la música, sino que encontraba en ella un placer añadido. En este sentido se pronuncia Eduardo Huertas:

"...la historia del teatro español vuelve a testificar el atractivo singular que la comicidad y la música, como ingredientes escénicos, tuvieron siempre para el espectador español. Comicidad y música entreveradas, que pueden detectarse en todos los géneros teatrales, desde la loa y el baile, la tonadilla escénica y la zarzuela, hasta las comedias destinadas exclusivamente a la representación enteramente hablada"¹⁰⁶.

Desde una perspectiva más concreta, y ciñéndonos a las obras de Arniches, se pueden extraer varias funciones.

Romero Tobar afirma que

"desde el punto de vista de la estructura del género la única variante que hay entre las piezas musicales y las no musicales (...) radica en la presencia de los cantables, de los que cabe distinguir dos tipos. En primer lugar los dramáticos de personajes, dramática cuya función escénica no es otra que la de prolongar el diálogo hablado, y en segundo lugar los coros que implican una función supletoria en el curso de la acción dramática y cuya función espectacular se traduce en la especial complicación de la técnica representativa (evoluciones de los coristas, decorados, apoteosis, etc.). En definitiva, tanto las

¹⁰⁵Ob. cit. p. 104 ss.

¹⁰⁶Huertas, E., El teatro musical español en el Madrid ilustrado, El Avapiés, Madrid, 1989, p. 136

obras musicales como las no musicales, pertenecen a una de las especies más características del teatro menor español, el sainete"¹⁰⁷.

Se trata de la única referencia que hay en los estudios sobre Arniches a la función de los elementos musicales, y contiene afirmaciones más que discutibles, tanto en la descripción como en la interpretación de los hechos.

Ciertamente, la organización de las obras musicales y no musicales apenas difiere, salvo en algún pequeño detalle poco significativo; pero ni se pueden reducir los numerosos cantables a dramática y coros, ni considero del todo justificada la función que a ambos se asigna. Lo primero se muestra evidente a partir de las clases de cantables que he descrito en páginas anteriores; en cuanto a sus funciones, son más variadas de lo que aquí se sugiere y no se ajustan exactamente a los términos empleados por este autor. Hablar de "prolongación del diálogo hablado" como función propia de los dramática, significa una contradicción con el carácter redundante que habitualmente tienen, y que he podido constatar en numerosos casos, si entendemos que "prolongar" quiere decir "continuar".

En cuanto a los coros, está clara la función espectacular (integran elementos tan importantes como la coreografía, vestuario, decoración, etc.), pero no así la "supletoria". Tanto los coros como los concertantes tienen una significación por sí mismos, un papel en la obra, y no se

¹⁰⁷Romero Tobar, ob.cit. p. 304

puede decir que estén supliendo o reemplazando a otro elemento¹⁰⁸.

Una primera función, propia de un extenso número de cantables, y derivada de su redundancia, es la de fixar motivos argumentales -una situación, un hecho, la actitud de un personaje o sus sentimientos- en el ánimo del espectador. La repetición y el comentario, reforzados por el placer de la música, remarcan con eficacia lo que dice la palabra hablada, y afianza el conocimiento de los términos del problema (aunque ya su simplicidad garantiza este conocimiento).

Sólo una precisión respecto a los dramáticos amorosos: suelen funcionar como mecanismos de idealización, mediante el escamoteo de los problemas reales y la expresión del sentimiento puro. Hay una clara diferencia de tono respecto al diálogo hablado: la expresión del amor alcanza en ellos los tintes más poéticos, de acuerdo con unos tópicos manejados hasta la saciedad. Los amantes olvidan todos los obstáculos, en un único relato de la maravillosa vida que imaginan juntos y de la profundidad de sus sentimientos. Sólo en el posterior diálogo, la realidad volverá a hacerse presente, y los protagonistas deberán reaccionar ante lo que amenaza su amor, para hacer posible la progresión dramática. El lenguaje también es distinto; por tanto, aquí no puede hablarse propiamente de una reiteración, ya que el mismo tema se aborda a dos niveles y con dos planteamientos diferentes.

¹⁰⁸ y, las funciones del coro señaladas en p. 67-74.

Una segunda función de los cantables es la cómica. Los personajes secundarios, que durante el transcurso de la pieza ponen de manifiesto su factura cómica, refuerzan este carácter con sus intervenciones musicales, al contar con otros elementos de apoyo. Véase como ejemplo los tríos de *Las peluconas*, *Los descamisados* o *La guardia amarilla*, o los dramática de Calderón, *Los puritanos* y *Tabardillo*.

Un importante filón para la comicidad es la caricatura del tema amoroso, en dúos y arias solos o combinados, así como en los diálogos del coro con un personaje:

"Juan -Por ti, mi Blanca, estoy hecho un Cupido.
 Blanca - (Y un melón)
 Juan -Aún te puedo hacer dichosa.
 Blanca -(Jesús, y qué chifladura!)
 Juan -Dí si quieres ser mi esposa.
 Blanca -¡Qué locura! ¡Qué guasón!
 Juan -De rodillas te lo ruego
 (Arrodillándose)
 Blanca -No se puede arrodillar.
 Juan -Es que me resiento un poco del reuma articular..."¹⁰⁹.

Igualmente clara es la función tipificadora. Mediante ella, los cantables, en toda su variedad, colaboran con la acción y la palabra en la definición de los tipos y modos de ser convencionales que caracterizan estas obras¹¹⁰. En ¡Victoria! vemos, por ejemplo, la forma en que el tipo del conspirador anarquista queda definido por lo que dice en el cantable:

¹⁰⁹ Arniches, C. y Labra, M., *El jefe del movimiento*, Madrid, 1896, p. 14

¹¹⁰ He hablado de la función tipificadora de los coros (p. 67); pero igual se encuentra en todos los demás tipos de cantables.

"Estudíemos
 la proclaman
 sin que puedan
 sospechar
 que seremos
 muy en breve
 el terror
 universal.
 Venceremos,
 triunfaremos
 que lo viejo
 ha de caer.
 Los poderes
 de la tierra
 rodarán
 a nuestros pies.
 Eso es,
 sí.
 Eso es.
 Y daremos pronto un golpe
 como dos y una son tres"¹¹¹.

La función espectacular que Romero Tobar atribuye a estos cantables, queda especialmente patente cuando se trata de recrear ambientes populares: subrayan lo expresado mediante el decorado, el movimiento y lo visual.

Por último, el reducido número de cantables cuya función es la de hacer progresar la trama.

En el fondo de todas estas funciones hay una orientación común, que puede considerarse como la función básica: refuerzo del texto hablado y consolidación de las líneas maestras que cimentan la obra: comicidad, argumento, personajes, costumbrismo. Refuerzo añadido, superpuesto, a veces, innecesario; pero siempre eficaz.

¹¹¹ Arniches, C. y Labra, M., ¡Victoria!, Madrid, 1891, p. 17

LOS RESORTES DE LA COMICIDAD

Nos encontramos ante el tercer ingrediente de este teatro: lo cómico. Si la solidez teatral y la música son necesarias, lo cómico constituye su marca de identidad definitiva. De considerar la opinión de la crítica representativa de la opinión general, lo primero que se valora en una obra, sin perjuicio de un análisis más profundo, es su capacidad de hacer reír:

"...el ingenio de los autores domina desde el primer momento al auditorio, que comienza a reír con la reunión de carboneros con que principia la acción y no cesa hasta que el telón descende entre carcajadas y aplausos"¹¹².

"...la hilaridad del público es constante, las carcajadas se suceden las unas a las otras..."¹¹³.

"...el público se rió con grandes carcajadas durante la primera mitad del sainete..."¹¹⁴.

Si esto se consigue, los posibles defectos de la pieza parecen diluirse.

Como ocurre con la música, los temas o los personajes, los saineteros del XIX reciben en este aspecto una herencia de larga tradición: lo cómico, lo burlesco y satírico

¹¹²Crítica a *Los puritanos*, *Heraldo de Madrid*, 1 de abril, 1984

¹¹³Crítica a *El cabo primero*, *La Correspondencia*, 25 de Mayo, 1895.

¹¹⁴Crítica a *Los descamisados*, *La Época*, 1 de Noviembre de 1893.

está presente en el teatro menor desde sus orígenes.

Ahora bien: ¿en qué consiste, en este momento, la comicidad? ¿Cuáles son sus soportes y cuáles sus medios?

Una vez más, Arniches participa plenamente de la gama de posibilidades común a todos estos autores, y, en virtud de ello, basa su comicidad en el lenguaje como más importante, aunque no exclusivo, recurso: chistes, retruécanos, juegos de palabras, comparaciones...

El lenguaje de Arniches ha sido, sin duda, el aspecto de su obra merecedor de mayor atención por parte de los estudiosos. Su capacidad creativa en este ámbito está fuera de toda duda, y le distancia considerablemente del resto de los saineteros, como atestiguan los trabajos de López Estrada, González García, Laín Entralgo, Senabre, Lentzen (como parte de un estudio de conjunto) y Manuel Seco¹¹⁵, así como las breves, aunque inevitables referencias en prácticamente casi todos los estudios, artículos y trabajos sobre este autor. El estudio de Seco, que analiza minuciosamente los procedimientos utilizados por Arniches, destaca por su amplitud y rigor, y constituye una aportación definitiva al conocimiento de este tema, después del planteamiento decisivo de Senabre.

Mi propósito aquí no es analizar el lenguaje (poco hay

¹¹⁵Cfr. López Estrada, F., Notas al habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches, en "Cuadernos de literatura contemporánea", nº 1-10, Madrid, 1943, p. 261-72; González García, F., Valores expresivos en el teatro de Arniches, tesis de licenciatura, Barcelona, 1960; Laín Entralgo, P., El lenguaje de Arniches, en "Gaceta Ilustrada", nº 459, Madrid, 1965, p. 9; Senabre, R., Creación y deformación en la lengua de Arniches, en "Segismundo", II, C.S.I.C., Madrid, 1966, p. 246-77; Lentzen, ob.cit. p. 185-201; Seco, M., Arniches y el habla de Madrid, Alfaguara, Madrid, 1970.

que añadir al espléndido trabajo de Seco), sino los resortes que emplea para provocar efectos cómicos. Una referencia al lenguaje es inevitable, ya que son varios los procedimientos con esta base ¹¹⁶; pero es necesario considerar también los que parten de otros supuestos. Todo ello con el objeto de comprobar si durante los casi cincuenta años que abarca su producción se utilizan los mismos recursos o, al igual que en otros aspectos, se produce una evolución. Ello nos dará, además, el conocimiento de lo que el público de cada momento aceptaba y reconocía como gracioso, divertido e ingenioso.

Procedimientos de base lingüística

Constituyen la más destacada vía para la risa. El tratamiento del lenguaje opera siempre a dos niveles: palabra y frase; y mediante dos sistemas: actuación directa sobre estas unidades (disemias, deformaciones...) o formación de otras distintas mediante la adecuada combinación de elementos fónicos y léxicos.

El tratamiento de la palabra como causa de comicidad ha sido suficientemente tratado por Seco, que enumera y ejemplariza en abundancia los recursos empleados¹¹⁷. Sin

¹¹⁶El capítulo que Seco dedica a la comicidad y el juego está centrado en el vocabulario, y estudia los factores de orden fonético, morfológico y semántico que hacen de la palabra una fuente de comicidad; pero hay otros que se refieren a unidades más amplias y que no son abordados por este autor.

¹¹⁷Es interesante destacar la distinción que establece entre los que se refieren a una comicidad objetiva (cosas que nos incitan a la risa "en contra" de la voluntad del personaje) y a una comicidad subjetiva (cosas que "conscientemente" se encaminan a hacernos reír) Cfr. ob.cit.p.245-66

embargo, al tratarse de un estudio de conjunto, las obras de esta etapa tomadas como fuente son solamente tres: El santo de la Isidra, La Cara de Dios y Sandías y melones; pero insuficientes para dar idea de los logros que se aprecian en la obra arnichesca desde su comienzo. Por ello, me voy a referir a la totalidad de las obras, señalando los momentos de progresión o cambio en la utilización de recursos, desde un repertorio limitado y poco original. hasta unas creaciones absolutamente nuevas y personales.

1. En las primeras obras, y por lo que respecta a la palabra, casi todos los chistes o efectos cómicos están basados en la DISEMIA y en la HOMONOMIA; juegos de palabras a veces forzados, y cuyo sentido, los mismos personajes explican con frecuencia:

"Vino de arriba...vino de abajo...vino de...Jerez"¹¹⁸.

"Vino de Madera.
Pues lo haré astillas"¹¹⁹

"Tendré que ser madre por fuerza (monja)
Pues eso es lo que yo quiero(madre)"¹²⁰.

Uno de los recursos más explotados es el juego con los NOMBRES PROPIOS, elegidos siempre de manera que con ellos se puedan formar frases equívocas:

"...he de probarle que los Corderos se

¹¹⁸ Arniches, C. y Cantó, G., Editorial, Madrid, 1988, p.

¹¹⁹ Arniches, C. y Cantó, G., La verdad desnuda, Madrid, 1988, p. 13

¹²⁰ Arniches, C. y Cantó, G., El fuego de San Temo, Madrid, 1989, p. 16

venden caros..."

y más adelante

"...sabré demostrar lo que es un Manso..."¹²¹

Lo mismo ocurre en *Nuestra señora* con los nombre de San Pedro, Esperanza y Casto:

"- ...ya no nos queda ninguna esperanza...

- ...lo que yo siento es la Esperanza que nos queda..."¹²².

"- ...eso nunca, antes dejo de ser Casto.

- Eso no, caballero, eso no..."¹²³.

O también

"-Hoy es Domingo,...

-No, señor, hoy es martes.

-Digo que es Domingo, uno de los días más aciagos..."¹²⁴.

Los ejemplos se multiplican, puesto que es un recurso utilizado prácticamente en todas las obras hasta *El santo de la Isidra*.

A partir de *Las manías*. comienza a usar, aunque de forma esporádica y con efectos discutibles, un procedimiento que se afianzará en presencia y calidad desde *Los puritanos*: la DISEMIA DE FRASES HECHAS. Se disocian el sentido real y el figurado, de forma que cada personaje utiliza uno de ellos. El proceso es siempre el mismo: sentido figurado > sentido

¹²¹Calderón, cit. p. 13

¹²²Arniches, C., *Nuestra señora*, Madrid, 1890, p. 17

¹²³Ib.

¹²⁴*¡Victoria!*, cit. p. 26

literal:

"-Mi mujer no dirá esta boca es mía.
-Claro, como que es la de usted"¹²⁵.

"-La verdad es que tengo mala pata"¹²⁶.
(Lo dice un cojo)

"...el marqués gritaba: "¡Has echado un borrón sobre tu familia!" Y efectivamente, con la tinta sobre la cabeza el buen marqués parecía un vencejo..."¹²⁷.

"...¡y he tenido que dar hasta mi propia sangre!..."¹²⁸ (Se refiere a la sangre frita que llevaba para comer).

Un recurso utilizado generosamente desde su primera pieza es la COMBINACION DE SECUENCIAS LEXICAS Y FONICAS para producir nuevos significados. El efecto cómico radica en el contraste entre el significado de los elementos primeros y el adquirido al final del proceso. Es lo que hace en Casa editorial combinando los títulos de obras literarias:

"...ponme todos los "Escándalos" que halles entre los "Oradores célebres", las "Pálidas" y las "Busconas" colócalas al lado del "Camino seguro para ir al cielo"..."¹²⁹.

Los ejemplos son abundantes:

"...y esto no me pasa a mí más que por tonto, por confiado, por bueno y por Mariquita (su novia)..."¹³⁰.

¹²⁵ Arniches, C., Delgado, S., Lucio, C. y Manzano, Sociedad secreta, Madrid, 1889, p. 8

¹²⁶ Calderón, cit. p. 16

¹²⁷ Los mostenses, cit. p. 14

¹²⁸ La guardia amarilla, cit. p. 33.

¹²⁹ Casa editorial, cit. p. 13.

¹³⁰ Los mostenses, cit. p. 35.

"-¡Signore, per Dío, per Dío!
-A mí no me llames perdío porque te
reviento..."¹³¹.

La finalidad de este recurso es, con frecuencia, la degradación de personajes mediante la ANIMALIZACION:

"...a ver si puedes llevar la burra
de tu mujer para la diputá..."¹³².

"-...el caso es que no sé dónde esconderle.
-¿Tiene usted granero?
-Sí, señor, pero está lleno de cebada.
-Mejor que mejor. ¿Hay bastante?
-Tiene usted de sobra"¹³³.

"-Pero ¿usté ha sío mayoral?
-¡No, señor!
-¿Entonces, qué está usté graznando? Pa saber manejar
una caballería, hay que serlo!"¹³⁴.

También pueden combinarse sonidos y palabras homónimas:

"-Es pere..
-¿Qué?
-¿Es perejil lo que dice...?"¹³⁵.

"Uno de los catalanes dijo que venía de recorrer
Clot, Olot, San Guim, ¡pum, cataplún! y eso ya suena
a explosión..."¹³⁶.

"...come usted como una pantera de Java?
-Más.
-¿Más?
-Sí, señor, porque la pantera dejaba y yo no
dejo nada"¹³⁷.

¹³¹ Los puritanos, cit. p. 12

¹³² Candidato independiente, cit. p. 16

¹³³ Los aparecidos, cit. p. 24

¹³⁴ El coche correo, cit. p. 9

¹³⁵ Arniches, C. y Lucio, C., Los conejos, Madrid, 1897, p. 20

¹³⁶ El jefe del movimiento, cit. p. 8

¹³⁷ La guardia amarilla, cit. p. 27

La terminación imprevista de una frase que se ha dejado incompleta, contrasta con lo que parecía sugerir:

" ...Me echo la escopeta a la cara y
 ¡pum!...el antílope muerto...
 -¡Bravo!
 -El antílope muerto de sed, seguía bebiendo..."¹³⁸
 "-Y proclamar por todas partes que tenéis un
 brazo...
 -Dos ¿eh? ¿que tengo dos!
 -¡Un brazo de hierro!..."¹³⁹

El juego cómico, como puede apreciarse, se mueve dentro de unos límites marcados por el doble sentido de los elementos lingüísticos (palabras, frases, nombres propios) y por la combinación de estos elementos para producir significados inesperados. La aportación de nuestro autor se reduce a sacar partido de unas posibilidades que le vienen dadas, haciendo gala, eso sí de ingenio y habilidad.

2. A partir de *El príncipe heredero*, cuando lleva estrenadas ya 27 obras, se constatan procedimientos nuevos, que se revelarán como extremadamente fructíferos en su obra posterior: me refiero a todo lo que agrupa Senabre bajo el rótulo de "dislocaciones expresivas"¹⁴⁰, y que constituirán uno de los aspectos más interesantes y creativos de su lenguaje: deformación de palabras cultas, etimología popular y deformación de locuciones.

¹³⁸ Arniches, C. y Lucio, C., *El príncipe heredero*, Madrid, 1896, p. 49

¹³⁹ *La guardia amarilla*, cit. p. 27

¹⁴⁰ Senabre, R., cit. p. 265 ss.

En la obra mencionada aparecen por primera vez deformaciones, aunque todavía en escasa proporción:

"...estás cometiendo un delito de lisa majestad..."(p.25)

"Alon en flan de la pastille..."(p.19)

"Si lo sabe el tío nos manda una fregata..." (p. 35)

También encontramos un caso de deformación en el orden morfológico: creación de un masculino insólito a partir de un femenino:

"me dejó un saqué que ni un princeso...(p. 29)¹⁴¹

En las obras siguientes se acentúa el empleo de este mecanismo deformador, aplicado a palabras cultas y préstamos:

"...había carreras y quise batir el rencor de la hora..."¹⁴².

"¡Olé por las mujeres paulatinas con salero!"¹⁴³

"¡Este hombre es una alambreira!"(por lumbrera)¹⁴⁴.

O bien el error semántico en el empleo de cultismos:

"...aquí tienes inminente actor señor Mochales..."¹⁴⁵.

Y la etimología popular:

"¡Oveja descarrilada!"¹⁴⁶

¹⁴¹Lo más habitual es el proceso contrario: femeninos insólitos a partir de masculinos. Así lo señalan Seco y Senabre.

¹⁴²El coche correo, cit. p.16

¹⁴³La banda de trompetas, cit. p.15

¹⁴⁴Arniches, C. y Lucio, C., Los camarones, Madrid, 1897, p.37

¹⁴⁵E. coche correo, cit. p.25

¹⁴⁶La banda de trompetas, cit. p.15

"...que me deja paralisiao..."¹⁴⁷

"Rocío matutinal!!..."¹⁴⁸

Junto a esto, sigue empleando los dobles sentidos y demás recursos mencionados anteriormente, y llega a construir obras cuya razón de ser está, precisamente, en su comicidad.

3.El santo de la Isidra marca el inicio de una nueva fase, donde Arniches extrae de estos procedimientos sus máximas posibilidades y se revela como un gran conocedor del lenguaje: es capaz de descubrir analogías, sentidos ocultos, juegos fónicos, y sacar de ello el mayor partido de una actitud de juego constante, de falta de respeto al lenguaje establecido. Los resultados son en extremo enriquecedores y los ejemplos se cuentan por decenas.

A la dislocación se une otro procedimiento igualmente expresivo y original: la comparación. Se presenta como una forma propia del lenguaje popular y se convierte en algo imprescindible a la hora de caracterizar estos ambientes (por ello no aparece en *Instantáneas* y *El escaló*, a pesar de situarse cronológicamente en esta etapa).

La comparación establece una relación entre dos términos en virtud de la analogía que existe entre ellos. Pues bien, la eficacia cómica de las que construye Arniches radica en la aparente disparidad entre sus miembros; una relación que, sin

¹⁴⁷ La banda de trompetas, cit. p. 21

¹⁴⁸ Los camarones, cit. p. 17

embargo, la imaginación, la chispa o el sentido común descubren.

Están siempre montadas sobre objetos de uso cotidiano entre la clase popular, y se utilizan para definir a un personaje:

"...es de esas que paecen al pan duro, que lo mismo te sirve pa sopas que pa escalabrarte"¹⁴⁹.

"...la tengo compará a una caja de cerillas; por fuera la 'catredal' de Burgos, pero por dentro una 'cucote' de la serie quinta"¹⁵⁰.

"...es como las sopas de ajo, que llenan el plato y no quitan el hambre..."¹⁵¹.

"Ramón es una barra de Viena, de puro güeno..."¹⁵².

"...es osté más entretenía que una baraja..."¹⁵³

"...la Julia, una especie de espárrago soliviantao..."¹⁵⁴

Cabría aplicar aquí la ley enunciada por Bergson:

"Es cómico todo incidente que llama nuestra atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es importante"¹⁵⁵.

El efecto de sorpresa que produce la comparación entre el carácter de una persona -algo que pertenece al ámbito de lo moral- y unos objetos físicos, inscritos en el orden más

¹⁴⁹ Arniches, C., La fiesta de San Antón, Madrid, 1898, p.13

¹⁵⁰ El último chulo, cit. p.8

¹⁵¹ Ib. p.26

¹⁵² La Cara de Dios, cit. p.8

¹⁵³ María de los Angeles, cit. p.12

¹⁵⁴ Arniches, C., Sandías y melones, Madrid, 1901, p.10

¹⁵⁵ Bergson, H., La risa, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p.50

vulgar y cotidiano, es, sin duda, el activador de la risa.

Algo semejante ocurre con otro procedimiento que, a diferencia del anterior, no lleva explícita la forma comparativa ("se parece a", "es como", "lo tengo comparao con"...), pero que establece también una relación entre dos términos. Son expresiones a medias entre la metáfora, el cultismo y la perífrasis:

"...el día que me hace esta calamares en tinta tengo que comer de postre papel secante, no te digo más..."¹⁵⁶

"...estoy viendo que se ha desalquilao la buardilla..." (con el sentido de "volverse loco")¹⁵⁷.

"-Arree usted, que se hace tarde.
-Soy un volátil"¹⁵⁸.

Con sentido de amenaza:

"...le doy una patá en los riñones al sujeto ese que le tién que poner ventiséis lañas..."¹⁵⁹

Se hace patente, como afirma Seco¹⁶⁰, un sentido lúdico del lenguaje unido a una intención enfática; y lo más risible es la paradójica simultaneidad de dos niveles de lenguaje: el popular, con sus incorrecciones fónicas y gramaticales, y el culto o retórico que manifiesta ese circunloquio empleado para decir las cosas más simples. La trasposición de "la expresión natural de una idea a un tono diferente", y sigo citando a

¹⁵⁶ La fiesta de San Antón, cit. p. 14

¹⁵⁷ Ib. 22-23

¹⁵⁸ Ib. p. 13

¹⁵⁹ La Cara de Dios, cit. p. 7

¹⁶⁰ Seco, M., ob. cit. p. 253

Bergson¹⁶¹, produce siempre un efecto cómico. De las variadas formas en que esta regla general puede concretarse, lo que aquí encontramos es la traslación de lo familiar a lo solemne. Este procedimiento será mucho más explotado por Arniches en sus obras posteriores.

Todos los efectos cómicos expuestos hasta aquí, se fundamentan en dos procesos que tienen lugar en la mente del espectador: el contraste y la asociación. Se precisa un conocimiento de lo correcto y no deformado para que tal contraste y tales asociaciones sean posibles; por ello, comparto plenamente la opinión de Senabre de que se trata de un lenguaje dirigido al espectador culto, capaz de adivinar cuál es el préstamo, expresión o cultismo que subyace a lo dicho en escena:

"La lengua de Arniches, en este sentido, puede calificarse de culta en la misma medida en que sus historias se reputan falsas o convencionales. El argumento de estas va dirigido al pueblo; su lenguaje, en cambio, no"¹⁶².

La producción arnichesca del XIX representa el inicio de un proceso de elaboración y dominio de un lenguaje culto; proceso en el cual los sainetes de costumbres populares marcan un hito altamente significativo. Y no olvidemos que la mayor parte de ellos se deben a la exclusiva pluma de Arniches.

¹⁶¹Bergson, ob. cit. p. 103

¹⁶²Senabre, R., ob. cit. p. 277

Procedimientos no lingüísticos

Trataremos aquí de las otras dos grandes fuentes de comicidad: los hechos y los personajes. Ambos utilizan el lenguaje como mediador, por lo que habrá que distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la que el propio lenguaje crea o provoca.

Teniendo en cuenta el volumen de piezas de enredo que manejamos, es lógico que los hechos y situaciones tengan un papel destacado en la creación de efectos cómicos: equívocos, encuentros casuales, engaños intencionados.

Nuevamente acudimos a Bergson:

"Una situación siempre es cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes"¹⁶³.

Ante los ojos del espectador, que percibe y juzga los hechos con arreglo a unas claves interpretativas que le han sido dadas, desfilan unos personajes que desconocen esas claves, o, al menos parte de ellas, y resultan insertos en una serie de acontecimientos verdaderos o posibles para ellos, pero falsos para el espectador. Son las dos series que se interfieren. Ya mencioné a los apartes como el mecanismo que

¹⁶³Bergson, H. ob. cit. p. 84

produce la oscilación entre el sentido falso y el verdadero, o, lo que es lo mismo, las dos posibles interpretaciones de una situación.

La importancia de los hechos como recurso cómico básico es clara en obras como *El reclamo*, *Los puritanos*, *Los conejos*, *Plan de ataque...* El núcleo de la comicidad es el propio enredo, al que de forma obligada, se añaden algunos chistes.

Dentro de las situaciones cómicas hay un resorte especialmente empleado por Arniches: el miedo¹⁶⁴. Un miedo patético, grotesco, que hace caer al personaje en actitudes ridículas. Miedo a lo sobrenatural (supuestamente sobrenatural), a los hechos que escapan al control racional, sobre todo apariciones de fantasmas y ánimas, o misterios derivados de leyendas (*La leyenda del monje*, *Las campanadas*, *Los aparecidos*); también miedo físico a una paliza, a un bandido o matón (*Los bandidos*, *Los secuestradores*, *Los mostenses*). En estas situaciones, el personaje se degrada, se comporta ridículamente, pone de manifiesto su debilidad ante el espectador que, conocedor de lo injustificado de su miedo, ríe ante la caricatura de persona que tiene ante él.

Por último, el personaje es cómico por tres razones:

- Por las situaciones en que se ve envuelto (miedo, engaño...) donde actúa, sobre todo, la caricatura y el ridículo, al

¹⁶⁴ Aluden a este elemento, entre otros, Ramos, V., ob.cit. p.75 y Romero Tobar, L., ob.cit. p.310

hacerse patente el contraste entre lo que aparenta y lo que es:

"El cuadrillero , que sigue oculto, asoma la cabeza y al ver que el peligro desaparece ya, saca la espada y comienza a dar tajos en el aire..."¹⁶⁵.

-Por la propia configuración del tipo, cuya esencia consiste en ser ingenioso, irónico o socarrón: Carabonita, de La banda de trompetas, Pérez, de María de los Angeles, o los madrileños castizos de las últimas obras.

-Por la degradación a que se ve sometido en un sistema de valores que considera la ignorancia, la incultura y el primitivismo como objetos de risa. El personaje que habla mal o comete faltas de ortografía; el que desconoce los usos urbanos; pero, sobre todo, la animalización constante en los ambientes rurales, a que he aludido anteriormente: todo esto es cómico.

El hombre es reducido a la categoría de animal, generalmente caballería (es fuerza y resistencia) y sus facultades racionales e intelectuales desaparecen por completo, dejando a los sentimientos amorosos casi como única fuerza humanizadora. La crueldad que manifiesta el autor a la hora de tratar a estos personajes, común, por otra parte, a todos los libretistas del momento, se correspondía con la del público que aplaudía, riéndose de la ignorancia y de la

¹⁶⁵ Los mostenses, cit. p. 25

degradación humanas¹⁶⁶.

Son cómicos los personajes por su miedo, su cobardía, su incultura, su aspecto ridículo; también por su gracia y su ingenio.

A juzgar por las opiniones de la crítica, Arniches se ganó con creces la reputación de buen cómico, ya en esta época. Un estreno suyo siempre despertaba expectación, porque era garantía casi segura de un rato de placer.

En sus obras primeras, es un joven habilidoso pero inexperto, que se sube al carro de lo conocido y utiliza el lenguaje como fuente exclusiva de comicidad, con procedimientos limitados. De aquí pasa a un tipo de obras donde los hechos y situaciones se constituyen en el principal motor de la risa, al tiempo que empieza a desarrollar elementos lingüísticos de creación propia (deformaciones). Por último, en sus sainetes de costumbres populares, la comicidad está basada y casi reducida al personaje: uno o dos personajes secundarios, que se definen por un lenguaje donde Arniches se muestra ya como el gran maestro que va a ser. Un lenguaje lleno de creaciones propias y originales, entre las que destacan la deformación, en sus múltiples aspectos, y la comparación.

Por otra parte, también se produce un cambio gradual de unas obras escritas exclusivamente para entretener, y donde el único problema consistía en manejar con habilidad los hilos

¹⁶⁶ Actitud denunciada por el crítico José Ixart, dentro de la descalificación general del teatro por horas que hace en su obra citada, p. 77-158

de la risa, a otras, escritas ya en solitario, cuyo interés se centra en la creación de ambientes populares. Quiere ser fiel reflejo de la realidad y encarna en estos tipos unos conflictos personales de mayor envergadura, con lo que se acerca más al melodrama y lo cómico queda relegado a un segundo término.

IDEAS Y VALORES

Volvamos de nuevo al texto como elemento primigenio de la obra teatral. El análisis del componente literario nos ha mostrado la forma en que el autor ha organizado su mundo de ficción, así como la relación de fuerzas que lo sustentan. Pero la elección de personajes, su forma de actuar o manifestarse, o el modo de disponer los acontecimientos son indicios reveladores de un pensamiento básico; una línea ideológica a cuyo conocimiento nos encaminamos en este capítulo.

En coherencia con el planeamiento mantenido desde el principio, la fuente para acceder a ese conocimiento será la propia obra, en la convicción de que, voluntariamente o no, el autor se manifiesta en ella.

Es frecuente encontrar, en los estudios sobre Arniches, cómo las referencias a su forma de pensar se limitan al grupo de obras de madurez, centrado en torno a *La señorita de Trevélez* o *Los caciques*; pero la madurez se va gestando, y ya desde la primera pieza los personajes son exponentes de opiniones y modos de ser que no pueden obviarse cuando se quiere comprender con la mayor exactitud posible; quién era Carlos Arniches, y cómo se articula ese proceso hacia la madurez.

Se ha afirmado una y otra vez la finalidad exclusivamente distractiva del género chico, lo que llevaría a pensar en una ausencia de pensamiento, reforzada por el carácter convencional de tipos y situaciones. En un momento de crisis de valores personales y nacionales, y junto a las voces angustiadas de intelectuales que claman por una regeneración y denuncian con los tintes más negros la situación presente, este teatro presenta una realidad risueña, sin problemas, y soslaya las grandes cuestiones que el país tiene planteadas.

Pero ¿es ciertamente un teatro sin contenido ideológico? ¿Se puede afirmar esto cuando la misma selección de la realidad ya es significativa? Lo cómico no es inocente por ser cómico. Como afirma Díez Borque, "en un nivel último no existe risa pura y descomprometida"¹⁶⁷; bajo la apariencia de un mero pasatiempo, se esconde todo un sistema de valores que autores y espectadores asumen en complicidad.

¿UN TEATRO REALISTA?

Es conocida la valoración que hace Pedro Salinas del géneros chico, al que atribuye la representación del realismo en una época dominada por la alta comedia y por un teatro "grande" más cercano a las formas cultas, grandilocuentes o importadas que a la observación de la circunstancia real.

¹⁶⁷Díez Borque, ob.cit. p.47

Ambas formas constituyen la dicotomía culto/popular, constatable desde los primeros tiempos de nuestro teatro:

"En coincidencia y coexistencia con las más originales y densas obras de nuestro teatro antiguo asoman siempre, a través de los años, obras en que se polariza una disidencia del cultismo dramático o del gran popularismo estilizado. Es un popularismo elemental, primario, de organización muy simple"¹⁶⁸.

Así explica los pasos, entremeses y sainetes desde Lope de Rueda a Ramón de la Cruz; y el género chico participa del mismo carácter:

"Las obras del "género chico" traen un teatro de costumbres, de inspiración directa en la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos. Modos de vivir y de hablar, tipos, inclinaciones de las gentes, usos y amaneramientos sociales, desfilan por esas obrillas. La sociedad como modelo de arte es lo que se propone el género"¹⁶⁹.

Esta premisa de realismo nos servirá de punto de partida para nuestra indagación. Veremos en que medida el mundo de ficción creado por Arniches se corresponde con el mundo real; si es así, cuál es su modo de ver y transmitir esa realidad, a través de lo que la propia construcción de la obra nos revela.

1. Entorno material y condiciones de vida

El primer indicio de selección lo encontramos en el espectro social que nos presenta, con una evidente

¹⁶⁸Salinas, P., Literatura española. Siglo XX, Alianza, Madrid, 1972 (2ª ed.), p. 128-29.

¹⁶⁹Ib. p. 128

desproporción a favor de las clases populares y una ausencia casi total de las acomodadas. De las 47 obras analizadas, 25 se ubican en el estrato m[as bajo, tanto rural como urbano. El resto se distribuyen entre una clase media baja (12), media alta (2) y clase rural acomodada, formada por pequeños y medios propietarios cuyo "status" les diferencia claramente del resto del pueblo. En las revistas, la clase social no es un signo pertinente.

Este sesgo popular obedece, sin duda, a un mimetismo con la tradición teatral del género que nos ocupa, sin que Arniches se lo planteara como cuestión previa. Cuando empieza a escribir sus primeras obras con Cantó, se limita a integrarse en una dramaturgia centrada desde hace siglos en estos estratos sociales. Más adelante, tal dedicación a lo popular va siendo conscientemente asumida quizá porque el esfuerzo de observación y estudio que realiza en favor de un mayor realismo teatral, le acerca afectivamente a estos seres débiles y desfavorecidos, y descubre en ellos unos valores humanos con los que sintoniza. El empeño de toda su vida teatral será apresar esos valores y presentarlos como lo más genuino del alma española, en un mosaico variopinto que construye con ayuda de eficaces colaboradores en los primeros años, y que continuará en solitario más adelante.

La primera etapa de este proceso significa avanzar en el conocimiento de las clases bajas. Las sucesivas piezas nos ofrecen una y otra vez muestras de vida cotidiana: cómo son

sus viviendas, cómo visten, qué comen, en qué trabajan, cómo se relacionan y se divierten, qué cantan, cómo hablan, cómo piensan... Pero ¿en qué medida se ajusta todo esto a la vida real? Veámoslo en detalle, mediante una comparación entre los datos que nos proporcionan los estudios históricos y los periódicos de la época, y, de otra parte, la realidad que sugieren las obras arnichescas.

Los historiadores coinciden en señalar las pésimas condiciones de vida de la clase trabajadora, ocasionadas por el desnivel entre precios y salarios; unos salarios que no permitían cubrir, ni de lejos, las necesidades básicas de una familia media. La alimentación primaria se veía reducida a patatas, bacalao, judías, huevos, aceite, pan y vino (la carne era un lujo al que muy pocos llegaban): su costo casi coincidía con el salario percibido. A esto había que añadir los demás gastos: alquiler de viviendas, vestido, mobiliario, combustible para cocina, medicina, escuela, etc.¹⁷⁰.

Los periódicos reflejan, en mayor o menor medida, según su orientación, el día a día de estas penurias y las tensiones sociales que generan:

"El delegado municipal de Cementerios presentó al Ayuntamiento una memoria (...) Murieron en esta capital el año pasado 18.686 personas, cifra considerable que puede servir como prueba de las malas condiciones higiénicas de esta villa. Los

¹⁷⁰Cfr. entre otros, Jutglar, A., Ideología y clases en la España contemporánea (1874-1931), II, Edicusa, Madrid, 1973, p. 59-63; Tuñón de Lara, M., Historia de España, VIII (1834-1923), Labor, Barcelona, 1981, p. 321-61; Martínez Cuadrado, M., La burguesía conservadora (1874-1931), Alianza, Madrid, 1973, p. 339-42; Vicens Vives, J., Historia económica y social de España y América, Barcelona, 1959; Romeu, F., Las clases trabajadoras en España, Taurus, Madrid, 1970, p. 27-67; y Puértolas, S., El Madrid de "La lucha por la vida", Helios, Madrid, 1971, p. 41-97.

distritos más favorecidos fueron los del Centro y Progreso, porque hay menos población y vive gente acomodada. En Embajadores, 10.431 muertos seguramente a consecuencia de los albergues sucios y nocivos del Barranco de Embajadores. De todos los que murieron en 1887 sólo 33 contaban más de 90 años. La vida haciéndose más breve en las capitales populosas, faltas de la vitalidad que los campos prestan, escasas de recursos higiénicos que regateen sus derechos a la muerte"¹⁷¹.

"El hambre es el problema que está al orden del día. "Así no se puede vivir" es la voz general. El comercio y la industria, el obrero como el empresario, ven cada día más triste el presente y el mañana más inseguro"¹⁷².

Los asilos e instituciones de beneficencia reparten comida a miles de personas cada día:

"En el comedor de Caridad, establecido en el Asilo de Huérfanos en la calle Claudio Coello, fueron socorridas ayer 5.142 personas..."¹⁷³.

Comida escasa y de ínfima calidad que, sin embargo, no difería mucho de la que comía el resto de Madrid, con excepción de pequeños grupos¹⁷⁴.

También la novela realista hace patente esta situación de miseria. Galdós, en *Misericordia*, nos presenta un panorama semejante:

"A la derecha, varias casa antíquisimas destartadas, con corrales interiores, rejas mohosas y paredes sucias, ofrecen el conjunto más

¹⁷¹El País, 15 de Abril de 1888. Entre los periódicos consultados, además de este, se pueden citar *El Socialista*, *La Epoca* y *El Imparcial*.

¹⁷²El País, 12 de Diciembre de 1887

¹⁷³El Socialista, 12 de Diciembre de 1887

¹⁷⁴El detallado estudio de Carmen del Moral sobre las condiciones de vida del Madrid finisecular en relación con la obra de Baroja, aporta toda una serie de datos que proporcionan un completo y exacto panorama de la realidad de ese Madrid en que se mueven los personajes arnichescos. Moral, C., *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Turner, Madrid, 1974.

y paredes sucias, ofrecen el conjunto mamas irregular, vetusto y mísero que en arquitectura urbana o campesina puede verse. (...)... en la parte de la izquierda vivían los gitanos con sus pollinos, en pacífica comunidad de habitaciones; por lecho de unos y otros, el santo suelo, las dornajas sirviendo de almohadas a los racionales. A la derecha y en cuadras también borriquetas, no menos inmundas que las otras, acudían a dormir de noche muchos pobres de los que andan por Madrid: por diez céntimos se les daba una parte del suelo, y a vivir"¹⁷⁵.

Pues bien: el hambre, la necesidad, la carencia de medios aparecen, efectivamente, en muchas de las piezas arnichescas: el cesante de El fuego de San Telmo, que roba unos buñuelos y tiene que esconderlos en un paraguas; los personajes que se aprovechan de otros para comer gratis, como la señora de Los puritanos, que come a costa del novio de su hija, o del suplantador Pérez, que ve en el engaño a los demás la forma de engañar a su estómago; las calamidades de la familia protagonista de Los conejos para conseguir una comida que impresione a un director general o los comentarios de los obreros ante la comida que les llevan sus mujeres, en La Cara de Dios.

Damián Isern describe la alimentación tipo de los obreros madrileños en razón de su jornal. Establece tres grupos: los que ganan menos de seis reales diarios, los que ganan entre seis y diez y los que superan los diez reales:

"La alimentación de los primeros se reduce a una copa de aguardiente por la mañana, un pedazo de pan y dos onzas de queso al mediodía y legumbres cocidas o una ensalada por la noche.

La de los segundo se compone de dos sardinas arenques

¹⁷⁵Pérez Galdós, B., Misericordia, O.C., V, Aguilar, Madrid, 1963, p. 1942.

por la mañana, 200 grs. de garbanzos, 150 de carne y 30 de tocino al mediodía, y 250 grs. de bacalao con patatas con 600 grs. de pan en todo el día.

La de los últimos está compuesta de dos sardinas escabechadas y un vaso de vino por la mañana; 200 grs. de garbanzos, 200 de carne y 30 de tocino, dos onzas de queso y un cuartillo de vino al mediodía; un potaje de judías, unas sardinas escabechadas o una ensalada por la noche, con 600 o 700 grs. de pan en todo el día"¹⁷⁶.

De acuerdo con esto, en La fiesta de San antón encontramos:

"Eusebio -(A la Genara) Oye, tú, ¿qué es esto? (mirando el contenido de una cazuela)

Genara -(Secamente) ¡Patatas guisás!

Eusebio -¿Solás?

Genara -Acompañas unas de otras. ¡Míá tú el potentao este!..."¹⁷⁷

Y en La Cara de Dios:

"Doroteo -...¡Pues vaya una cosa que má puesto esa en la tartera: un tomate con sal y media libreta!¡No,y es lo que ella habrá dicho; de ponerle algo que sea dalimento!...¡Ma matao!¡Y con la gazuza que ma sobrao del almuerzo!..."¹⁷⁸

En cuanto a la vivienda,hay la misma fidelidad a lo real.

En Tuñón de Lara se describen sus características:

"La vivienda popular resume en una sola habitación central -a la que suele accederse directamente desde a calle o la escalera- las funciones de comedor, sala de estar y sala de recibir, si bien las relaciones sociales de las clases populares y trabajadoras suelen gravitar sobre espacios situados fuera de la casa (la calle,la plaza y el mercado;la fábrica y el lugar de trabajo; la taberna, etc.)"¹⁷⁹.

¹⁷⁶Recogido por Tuñón de Lara,ob.cit. p. 350

¹⁷⁷La fiesta de San Antón,cit.p.14

¹⁷⁸Se trata de un albañil.La Cara de Dios,cit.p.4

¹⁷⁹Tuñón de Lara,ob.cit.p. 331

En contraste, las viviendas de clases superiores tienen zonas delimitadas para la relación social (vestíbulo, recibimiento, salones) y para la vida familiar privada.

Como quedó claro en la primera parte de este estudio, los exteriores predominan ampliamente en esta etapa. En ellos no sólo se desarrollan las relaciones sociales, sino también escenas de la vida privada, como el almuerzo que marido y mujer comparten en plena calle, discusiones sobre problemas personales, etc.

El mismo realismo puede constatarse en el tipo de trabajos que realizan, sus diversiones, modo de vestir, etc.

Estas obras, pues, son fieles a la realidad en sus aspectos básicos: ocupaciones, vivienda, alimentación, vida social. La divergencia no se produce en el ámbito material, sino en el moral. La actitud de los personajes, sus reacciones ante tales condiciones de vida, no coinciden con la visión que nos dan los periódicos ni podrían explicar nunca las revueltas, los levantamientos, incidentes callejeros y demás acontecimientos de que la historia da fe.

Efectivamente: los personajes no parecen angustiados por su situación; utilizan el humor como vía de escape y camuflaje; la resignación alegre; la confianza en que es suficiente la honradez y el buen corazón para salir adelante. Es la actitud que muestra, entre otros muchos, Hilaria, en *Sandías y melones*:

"A los tres meses de nacer Amparo, su padre nos dejó abandonás...¡Pues no me asustó verme sola! Me quedaban dos brazos: este pa sostener a mi hija y este pa ganarla el pan!... Pus adelante, dije yo, mío es el mundo; y mientras la he visto con salú, por ella lo ha hecho too; he trabajao como una negra, en invierno asistiendo aquí y allá pa ganarme una peseta, y en verano, en verano...no se diga, al río a lavar sacas de ropa así de altas cayéndome a chorros el sudor, con un sol que abrasa y derrite los sesos; pero too lo pasaba contenta porque llegaba la hora de descansar y besaba a mi hija y decía mirándola dormir: a tu madre le duelen los huesos, pero tú, tú tiés pan para mañana!..."¹⁸⁰.

Qué diferente la denuncia amarga de un Baroja o un Galdós, si comparamos la descripción de una casa de vecindad, como la Corrala, en *La busca*, o el citado texto de *Misericordia*, con el ambiente de alegría campechana, de vida sin problemas graves, que sugieren las mismas casas de vecinos en *El último chulo* o *Sandías y melones*.

La realidad queda disfrazada con la envoltura de lo cómico, y de una situación patética, como es la falta de alimento, lo que saca es un chiste. Como afirma Llovet:

"...sus primeras obras interpretan la realidad desde los supuestos del conformismo mayoritario (...) Ve solamente el lado cómico de la diaria antología de situaciones de un pueblo al que adora y al que exalta. Lleva sobre los hombros el peso de una tradición cómica poco permeable a los problemas políticos y sociales"¹⁸¹.

Por otra parte, en un momento en que la inmigración alcanza proporciones tan notables como revelan los estudios de población, Arniches sólo parece tener ojos para los madrileños castizos, cuyo número, en la realidad, era muy

¹⁸⁰ *Sandías y melones*, cit. p.15

¹⁸¹ Llovet, E., *Prólogo* a "Es mi hombre", Salvat-Alianza, Madrid, 1969, p.10

inferior al de los emigrantes¹⁸².

2.Organización del sistema social: roles familiares y sociales

La selección de la realidad se hace también patente en la estructura familiar que nos ofrece. Son familias compuestas por padre, madre e hija casadera; en rarísimas ocasiones hay hermanas o algún hijo. Y como dato curioso, la abundancia de huérfanas: jóvenes encomendadas a la protección de un tío o tutor, o acogidas desde pequeñas por otra familia (tíos, vecinos...). Los protagonistas masculinos no suelen tener vinculación familiar alguna, con la única excepción de un tío en algunas obras. Por último, no existen los niños, excepto en *La Cara de Dios*, donde es utilizado como elemento melodramático.

Los datos demográficos de la época nos muestran, efectivamente, una mayor población femenina en los tramos de 16-20 y 26-30 años, pero una igualdad entre ambos sexos en el tramo 20-25, edad aproximada de nuestros personajes. La población de los citados tramos es sensiblemente mayor que la correspondiente a los 0-15 años, siempre según los datos que aporta Carmen del Moral.

¹⁸²Según el censo de población de 1887, existían en Madrid 127.230 varones y 139.439 mujeres no nacidos en la capital, frente a 92.786 varones y 104.532 mujeres nacidos en ella. En el censo de 1900, constan 125.532 varones y 151.423 mujeres no madrileños sobre 119.402 varones y 138.039 mujeres nacidos en Madrid. Datos proporcionados por Moral, ob.cit.p.49.

De los censos citados y los estudios de Philip Hauser, extrae esta autora unas conclusiones sobre la población de Madrid en los últimos 15 años del siglo, entre los que nos interesan especialmente dos: un crecimiento vegetativo negativo entre 1890 y 1900 y un aumento de población debido únicamente a la inmigración¹⁸³

La natalidad hasta 1900 es también baja en su conjunto¹⁸⁴, lo que, unido a la mortalidad infantil que producen las múltiples epidemias podrían dar apariencia de realidad a la poca presencia de niños en unas obras que pretenden ser realistas, aunque no a su ausencia total.

Sí es real el predominio de la población joven, aunque me atrevo a afirmar que no es tanto la voluntad de realismo, sino la temática amorosa, lo que explica este hecho.

Por último, la dominancia del hijo único y la reiterada ausencia de padres para el protagonista, no parecen tener demasiada correspondencia con la realidad.

Sin embargo, no es tanto la composición de la familia lo que nos interesa, sino, una vez más, las actitudes de sus miembros: la distribución de los roles familiares y sociales, en clara interdependencia, y la forma en que estos roles son asumidos.

La familia es una institución social, y como tal tiene una organización que afecta a los individuos más allá de su

¹⁸³Moral, C., ob.cit. p.49

¹⁸⁴Ib. p.48

vida privada. Por eso encontramos siempre las dos caras: la que se ofrece al conjunto social, adaptada a sus normas, y la que funciona "de puertas adentro", donde las reacciones humanas más sinceras encuentran su cauce de expresión.

La organización familiar que estas obras nos presentan, revela dicha dicotomía: un patriarcado de derecho y un matriarcado de hecho. La autoridad es el padre, con un poder otorgado y reconocido por la sociedad y que exige sumisión. Así se expresa en *Los bandidos*:

"...el marido es el amo
y hay que callar..."¹⁸⁵

En la intimidad de la casa, las cosas son muy distintas. El padre es, con mucha frecuencia, un hombre débil, y su autoridad desaparece en favor de una mujer enérgica y bravía, que es quien realmente decide. La obediencia de la hija también es aparente, puesto que oculta una reacción en contra, con artimañas y acciones clandestinas. Siempre clandestinas, porque de cara al exterior, la autoridad paterna no puede ofrecer fisuras:

"...no quiero que mi marido haga el
papel de mujercilla miedosa..."¹⁸⁶

"...si no hablo más contigo es porque no
puedo, mi padre no me deja..."¹⁸⁷.

La distribución de papeles en el ámbito familiar no es más que un caso particular de los que, a nivel general, tienen

¹⁸⁵ Arniches, C. y Lucio, C. *Los bandidos*, Madrid, 1897, p.19

¹⁸⁶ *La leyenda del monje*, cit. p.23

¹⁸⁷ *Las malas lenguas*, cit. p.14

asignados hombres y mujeres. El hombre debe mostrar superioridad en todos los órdenes:

.En la familia, poder, autoridad y toma de decisiones:

"Sandalio -¿Qué tienes tú que decir de mi respetive a mi conduzta como padre, vulgo cabeza de familia? ¿No le he dao a tu hija una educación esmerá?

Eulalia -Eso sí

Sandalio -¿No sabe hacer crochete y tocar acurdeón como la hija de un duque cualisquiera?

Eulalia -¡Me parece!

Sandalio -¿No la he buscao para conyugüe un periosta inminente, ú como si dijéramos, la primera cabeza de España?...¹⁸⁸.

.En las relaciones amorosas, iniciativa y energía:

"Isidra -Cuando el hombre no es hombre de veras y hablar con mujeres le da desazón pues... se debe ir a las afueras y andar con los chicos jugando al peón"¹⁸⁹.

"Fermín -...me oye usted a la fuerza, a la fuerza, vaya. Sí, señora, a la fuerza.
Engracia -¡Gracias a Dios que se ve al hombre!..."¹⁹⁰

La "doctrina" del Sr. Eulogio sobre este asunto es extremadamente elocuente:

"El mundo, Venancio, en lo referente al amor, es talmente un zaptería: la juventud es el escaparate, las mujeres son el calzao y el hombre el parroquiano (...) ¿Qué tié que hacer el hombre? Pues mirar por el escaparate y escoger a ojo, y decir aquel calzao es mío y entrar a disputárselo al "susum corda" (...)...

¹⁸⁸ Los descamisados, cit. p. 10

¹⁸⁹ El santo de la Isidra, cit. p. 28

¹⁹⁰ El último chulo, cit. p. 31

tú has encontrao lo que te gusta, pues entra a cogerlo, cuéstete lo que te cueste y cástate pronto porque mira, chico, el hombre que no se casa, u sea, el que no va calza como Dios manda, tié que andar con chancas toa su vida..."¹⁹¹

. En su conducta social, valor, apreciado tanto por el hombre como por la mujer:

"...y tú, si tienes miedo, te quedas en casa; te quitas el bigote, te pones unas enaguas y para cuando volvamos a ver si me lo tienes todo fregadito..."¹⁹²

"... estoy viendo que al fin vas a resultar un cobarde..."¹⁹³

Por razón de esta superioridad, se enfurece cuando su pareja es solicitada por otro hombre. Tiene que hacerlo así aunque no lo sienta y, además, tema a su rival¹⁹⁴.

La mujer es, ante todo, sumisión y acatamiento: al padre, al marido o al novio, según la ocasión:

"...si usted me ama... Pues mire usted, eso... a mis papás...porque yo..."¹⁹⁵.

"...tú olvida, obedece, calla y vete..."¹⁹⁶.

Su papel en el conjunto familiar está perfectamente delimitado:

¹⁹¹ El santo de la Isidra, cit. p. 24

¹⁹² Ib., p. 19

¹⁹³ Los aparecidos, cit. p. 25

¹⁹⁴ El príncipe heredero, cit. p. 54

¹⁹⁵ Arniches, C. y Abati, J., El otro mundo, Madrid, 1895, p. 30

¹⁹⁶ Calderón, cit. p. 10

"Sandalio -Te he dicho muchas veces que las mujeres en la cocina hasta el momento de la emancipación; conquie arza!
Eulogia -¡Bueno, hombre, ya me voy!"¹⁹⁷

También lo está en el galanteo amoroso:

"...las muchachas, en estos casos, no deben mostrar impaciencia..."¹⁹⁸

En cuanto a cualquier otra actividad que pudiera ejercer, es ilustrativo el siguiente texto:

"...y tú, como eres maestra, podrías enseñar algo, que en Madrid toda la que enseña vive..."¹⁹⁹.

Y, por supuesto, no puede tener aspiraciones:

"...¡Yo la quiero casar con un sabio!
-¡Si las mujeres no quíen cencias; a las mujeres deles osté amor, juventud, alegría, u séase, melisia! ¡La chipén!"²⁰⁰.

Su finalidad en la vida es casarse como sea:

"¡Si le atrapan ustedes, qué partido para Loliya!"²⁰¹

"...aquí me tiene usted huérfana, sortera y viendo que se me pasa la edá der "debú". ¡Esto es horrible! Conque trinquen ustedes a ese canario...y a la jaula con él!"²⁰².

En virtud del conformismo más decidido, Arniches nunca pone en cuestión este sistema de valores, sobre el que se apoya la maquinaria social en su conjunto. Pero sí da cuenta,

¹⁹⁷ Los descamisados, cit. p. 22

¹⁹⁸ Arniches C. y Lucio, C. El brazo derecho, Madrid, . 1893, p. 6

¹⁹⁹ Las malas lenguas, cit. p. 14

²⁰⁰ La banda de trompetas, cit. p. 36

²⁰¹ Los conejos, cit. p. 9

²⁰² Ib. p. 10

una y otra vez, de las grietas que, en la vida privada, tiene ese sistema, de forma que se funciona, en realidad, mediante dos sistemas paralelos. A pesar del papel que tienen asignado, son las mujeres quienes mandan, toman decisiones y se manifiestan superiores: dominan en el matrimonio:

"...el revés va a ser el que me dé mi mujer cuando me coja!
-Y tendrá mucha, pero muchísima razón"²⁰³.

Forma alianzas con la hija:

"...todavía tiene tu madre uñas pa sacarle los ojos al que quiera verte sufrir..."²⁰⁴.

Y, aunque aparentemente no toma la iniciativa en las relaciones amorosas, sí emplea trucos para forzar al hombre indeciso:

"Pero ¿por qué habrá hombres tan cortos en el mundo, Dios mío?... Siete años andamos en ello y Vitoriano sin esplayarse! ¡Y cuidiao que li miro de un modo! (...) ¡Pero ná, estoy decidía! ¡Yo li juro a ese endemoniao que si me quiere hablará hoy mismo! Yo li doy celos con Silvino, que me anda a los alrededores alentao por mi padre, que quíe casarme con él, y eso no, casarme no, pero cara sí le hago. ¡Y cuando Vitoriano vea a otro debajo e mi ventana, u habla u riviencia!"²⁰⁵.

Las tensiones que pudieran producirse por el funcionamiento simultáneo de ambos sistemas se resuelven por el poder de dos grandes fuerzas, siempre presentes: el amor y la bondad. No hay asomo de rebeldía frente a lo establecido; pero tampoco una ceguera absurda ante la realidad. La solución

²⁰³ ¡Victoria!, cit. p. 8

²⁰⁴ El santo de la Isidra, cit. p. 19

²⁰⁵ María de los Angeles, cit. p. 16-17

no viene por la vía del enfrentamiento, sino de la armonía.

El amor resuelve los mayores problemas; los hijos no actúan en contra de la voluntad de su padre, sino que le convencen para que la voluntad de ambos coincida; la agresividad de las mujeres queda compensada por su buen corazón; los sentimientos prevalecen sobre los intereses.

Nuevamente, la construcción de un mundo ideal. Hay problemas: pero tienen una resolución feliz.

3. El trabajo

Lo mismo sucede en el trabajo, con ese deslizamiento de las relaciones laborales hacia el terreno de lo familiar que mencioné en el capítulo correspondiente a los personajes.

Las relaciones jerárquicas también exigen sumisión a los subordinados, como en la familia:

"...es el subsecretario de Hacienda y no se le debe contradecir..."²⁰⁶

y por eso se valora tanto un gesto de amistad por su parte:

"¡Más aprecio yo que me haiga dao la mano que cinco u seis reales!"²⁰⁷.

Pero, sin duda, la idea que más claramente define el pensamiento arnichesco es la del trabajo honrado como única vía para alcanzar una existencia feliz. Es el único medio para conseguir el dinero indispensable para vivir; cualquier otro

²⁰⁶ El brazo derecho, cit. p. 9

²⁰⁷ La banda de trompetas, cit. p. 23

sólo trae problemas, lo que viene a ser una prueba de su ilicitud:

"...no quiero más dinero que el de mi trabajo..."²⁰⁸

"Higinio -Y tú (a Victoriano) ye has salío con la tuya, pero de dinero no te llevas ni esto.
Vict -¿Y qué mi importa? Con esta barca, esa mar, Dios pa cuando mi vaya a ella y estos brazos (por los de María) pa cuando vuelva ¿pa qué quiero más fortuna?"²⁰⁹.

"...¿qué tiés miedo al hambre? A esa se la espanta con el trabajo!; Conque si prefieres la vida de una mujer albordao de la pechera, tira esos ringorrangos, ponte una blusa, trabaja..."²¹⁰.

Y siempre esa deformación hacia lo agradable y no conflictivo: las más duras faenas del campo se realizan cantando y con una admirable disposición, porque el cansancio es la consecuencia natural del trabajo honrado. En años de importantes movimientos del proletariado rural, derivados de unas miserables condiciones de vida²¹¹, estas piezas nos muestran unos pueblos irreales, sin localización concreta, con una población que parece vivir al margen del mundo. Una sola obra, *Vía libre*, introduce en este mundo ensimismado un elemento de progreso, el ferrocarril:

"...ya sois personas que ya podéis comunicaros con

²⁰⁸ Arniches, C., Lucio, C. y García Álvarez, E., El arco iris, Madrid, 1897, p.35.

²⁰⁹ María de los Angeles, cit. p.47

²¹⁰ Sandías y melones, cit. p. 36

²¹¹ Como dato significativo, el 8 de Enero de 1892 se produce un importante levantamiento campesino en Jerez: el 8 de Mayo se estrena Las campanadas. Cfr. Malefakis, E., Reforma agraria y revolución campesina del siglo XIX, Barcelona, 1970, y Díaz del Moral, J., Historia de las agitaciones campesinas andaluzas, Alianza, Madrid, 1969, cap.6

los pueblos civilizados..."²¹².

Pero sus repercusiones en el ámbito individual hacen exclamar a un personaje:

"...toma tren, toma progreso, toma velocidad... ¡ya decía yo que todo eso nos traería algún disgusto!..."²¹³

EL PENSAMIENTO ARNICHESCO

La ideología implícita que manifiesta la construcción de la pieza, la relación de fuerzas que operan en ella y su desenlace, nos revela a un Arniches perfectamente acomodado en los esquemas más tradicionales. Su voluntad realista le lleva a retratar con fidelidad los problemas de orden material y moral que tienen sus paisanos, especialmente la clase popular; pero la solución que les da no se ajusta tanto a ese realismo, ni da respuestas factibles, sino utópicas, irreales, inalcanzables. A veces, ni siquiera plantea verdaderos problemas, sólo pequeños incidentes sin trascendencia. Es la mejor forma de contribuir a que todo continúe como está.

Pero este tono general de conservadurismo no obsta para que, a ciertos niveles, Arniches manifieste una postura crítica que, aunque atenuada por el tratamiento cómico, no

²¹² Arniches, C. y Lucio, C., Vía libre, Madrid, 1893, p. 39

²¹³ Ib. p. 40

deja de ser directa y clara. La política es la actividad más afectada por esta crítica, en consonancia con la actitud de otros muchos autores que cultivan el arraigado hábito atacar al poder.

Son varias las opiniones según las cuales el género chico, sólo pudo nacer en una época de liberalismo, donde, por un lado, encontró su mejor caldo de cultivo la permanente ironía, la burla del poder y de los grandes, y por otro, esa constante carga satírica se pudo desarrollar sin trabas. Torrente Ballester lo afirma con rotundidad:

"La sátira política fue una de una sus materias predilectas. Y si bien es cierto que la sátira política crece y florece bajo todos los sistemas, no es menos cierto que la clandestinidad y el anonimato suelen presidirla, salvo cuando el régimen atribuye, por sus propios principios, facultad crítica a los ciudadanos. Entonces la sátira lleva al nombre del autor y aparece en el libro y en la escena. (...)...el liberalismo crea el clima que favorece la expansión del género chico..."²¹⁴.

Aunque Arniches no cultivó la revista política, género satírico por excelencia, sí pueden encontrarse en sus obras frecuentes alusiones a este tema. Hay dos aspectos que centran su burla y su caricatura; la clase política y el sistema de elecciones.

Los políticos son considerados como una clase inútil, que sólo buscan su provecho y a cuyas palabras no hay que dar ninguna credibilidad:

"...para ser político no se necesita más que tener

²¹⁴Torrente Ballester, G., El género chico, en Primer Acto, nº40, Madrid, Febrero, 1963, p.2

osadía y desvergüenza..."²¹⁵

"...tú ofrece y luego engañas a todo el mundo. Eso es ser político.

-No; eso es ser embustero.

-Bueno; es igual"²¹⁶.

"Pero...¡qué bestias sois!...¡Cómo se conoce que sois salvajes y ministros además!..."²¹⁷

"...a Madrid...a lo que van quasi toos los políticos; ¡a sacar lo que se pueda!"²¹⁸.

Esta consideración de los políticos no hace distinciones:

"...me dedico a la talla en madera. Es decir, que a mí me da usté un tarugo, y Sagasta, u Cánovas, u Colón..."²¹⁹.

El sistema de elecciones es ridiculizado en **Candidato independiente** y en **Los descamisados**. La ignorancia de los electores, la forma de comprar su voto, la manipulación y falsedad, en definitiva, que este sistema comporta, quedan patentes una y otra vez:

"...cada uno puede votar lo que quiera.
-Sí, señor. Lo que quiera...¡el gobierno!..."²²⁰

"...necesitamos ochocientos reales pa unos cuantos votos que se nos han negao..."²²¹

²¹⁵ Candidato independiente, cit. p. 9

²¹⁶ Ib. p. 25

²¹⁷ El príncipe heredero, cit. p. 39

²¹⁸ Arniches, C. y López Silva, J., Instantáneas, Madrid, 1899, p. 7

²¹⁹ El coche correo, cit. p. 14

²²⁰ Candidato independiente, cit. p. 33

²²¹ Los descamisados, cit. p. 18 Ib.

"...el candidato obrero señor Sandalio...paga a medio duro el voto..."²²²

"...¿Y a quién le debes el haber salido diputado?A los veinte mil duros que me gasté y a la influencia del ministro..."²²³

La corrupción del sistema electoral lleva aparejado otro tema que recibe ahora su primera y aún tímida formulación: el caciquismo, encarnado en los alcaldes rurales. Tipos que se definen por su ignorancia y manera irracional de ejercer el poder:

"...y como en el pueblo se hace lo que a mi me da la gana..."²²⁴

"...mientras que estemos en el poder, que procuraremos estarlo siempre..."²²⁵

Nuestro autor constata la inexistencia de convicciones políticas firmes; sólo hay maniobras, intereses y la búsqueda del mayor provecho personal. Por ello, las ideas políticas no ofrecen ninguna credibilidad, por ejemplo, se utilizan como pretexto para oponerse al matrimonio de los hijos:

"no nos dejan casarnos porque su padre y el mío son enemigos políticos. Y ha ido el padre de ella y le ha buscado un novio del partido liberal..."²²⁶

²²²Ib.

²²³El brazo derecho, cit. p. 10

²²⁴Candidato independiente, cit. p. 12

²²⁵Arniches, C. y Cantó, G., Las peluconas, sin editar, p. 43 del manuscrito. (Se adjunta transcripción del texto).

²²⁶Los camarones, cit. p. 11

Matrimonio que, al fin, se celebra, lo que demuestra la poca firmeza de las convicciones. De igual modo, en El príncipe heredero, el furiosamente republicano Bernardo, se convierte en monárquico declarado en cuanto conoce la posibilidad de ser heredero de su hermano, rey de una tribu salvaje:

"Desde hoy Bernardo, el federal se llamará su alteza real"²²⁷.

En definitiva, el tema político es uno más de los que forman parte de la vida ciudadana, y por ello es objeto de diversión y chiste:

"...en el pueblo estamos separaos: la metá semos salmeronianos y la metá pianos: yo soy piano"²²⁸

Pero todas estas críticas no llegan a poner en cuestión el sistema político vigente, como tampoco se cuestionaban los valores sociales. Su sátira apunta a la falta de ética individual y no a los fundamentos colectivos del sistema, como puede comprobarse en la actitud que mantiene ante las reivindicaciones del movimiento obrero: uno de los temas que, en este momento, podía suponer un mayor revulsivo para las estructuras políticas vigentes.

Desde la convicción de que el obrero lo que tiene que hacer es trabajar, hace exclamar a un personaje de La Cara de Dios:

"si yo fuese vocal de la Junta del gremio, yo qué había de pedir ocho horas de trabajo! Yo no pedía tonterías de esas. Yo lo que pedía era aumento de jornales; que en cada mes hubiese tres o cuatro

²²⁷ El príncipe heredero, cit. p. 21

²²⁸ El otro mundo, cit. p. 10

domingos más de los que hay, y luego decía: ¿Cuántas horas tié el día? Veinticuatro; pues güeno, dieciséis pa el descanso, y de las ocho restantes, tres entre siesta y almuerzo, dos pa poderse uno estruir, y de las tres que quedan, pus podríamos trabajar...un ratito, un día sí y otro no...y entonces vendríamos a trabajar, poco más o menos como un empleo..."²²⁹

Pero más ilustrativo es el caso de **Los descamisados**, de 1893. Año marcado políticamente por unas elecciones generales que reafirman el poder de Sagasta y su gobierno liberal, y por unas elecciones municipales que "constituyen también un avance considerable de los republicanos y produjeron, por primera vez, la elección de numerosos concejales socialistas"²³⁰.

En este contexto, Arniches nos presenta al carpintero Sandalio, que se presenta a concejal por un partido obrero. Para empezar, le atribuye motivaciones muy vinculadas a intereses a los intereses personales:

"...qué vas a hacer tú en el Ayuntamiento, so cimbel? -Pedir azministración y moralidaz, y meter la cabeza en vías y obras"²³¹

Los supuestos obreros que le apoyan no son más que unos desaprensivos, que tampoco actúan por convicción política:

"...El asunto es sacarle ochocientos reales más con cierto pundonor y dejar a salvo nuestra personalidad por si le revuelcan hoy en el escrutinio"²³²

Por último, el fracaso en las elecciones conduce a la explícita moraleja final:

²²⁹ La Cara de Dios, cit. p. 4

²³⁰ Tuñón de Lara, M., La España del siglo XIX, Laia, Barcelona, 1973, p. 299

²³¹ Los descamisados, cit. p. 11

²³² Ib. p. 16

"Sandalo -¡Señores, al trabajo!

Eulogia -Esa, esa es la verdadera política del obrero"²³³.

La misma ridiculización sufre el anarquismo en ¡Victoria!:

"Liberté.
Egalité.
Fraternité.
Cachifé"²³⁴.

"De la gente obrera ¿quienes van a ser los primeros que dejen de trabajar? (se refiere a la huelga).
-Los holgazanes"²³⁵.

"...guerra al dinero!(...) Sin duda se te olvida una cosa.
-¿Cuál?
-Entregarnos los doce mil duros que el comité de Barcelona te habrá dado para nosotros"²³⁶.

Mediante la caricatura y la burla despoja de todo su valor a las posturas defendidas por las agrupaciones obreras y adopta una actitud propia de la burguesía más conservadora, que cree en la superioridad de unas clases sobre otras a la hora de tomar en sus manos la dirección del país. Le preocupa la falta de moralidad individual, desde el ministro al obrero; pero siempre que cada uno ocupe el lugar social que tiene asignado y no intente salirse de él.

Monleón, después de describir el panorama político social de 1888, año del estreno de la primera obra arnichesca, asegura que

²³³Ib.p.39

²³⁴¡Victoria!,cit.p.19

²³⁵Ib.p.21

²³⁶Ib.p.22

"la posición de Arniches en esta coyuntura es clara., Arniches es monárquico y liberal. Su pensamiento responde al pensamiento del anciano Castelar: la revolución es un arma difícil, porque sus resultados son inseguros y anticipadamente imprevisibles. Mejor, pues, operar al servicio de una evolución democratizadora bajo la institución monárquica, considerada como una garantía de orden y continuidad"²³⁷.

Esta posición tan clara no se desprende de la sola lectura de las obras, y menos en sus comienzos; habrá que acudir a otro tipo de escritos o testimonios personales. Pero lo que sí queda claro es que, para Arniches, el engranaje social funcionará a satisfacción cuando cada uno cumpla con honradez el papel que tiene atribuido y cuando el amor y la bondad presidan las relaciones personales.

Es esta una actitud conservadora, paternalista y utópica, muy lejana todavía de la conciencia social que revelaran sus obras posteriores. Sólo pueden encontrarse, tras un minucioso rastreo de sus obras, algunos pequeños indicios, tan pequeños que casi pasan desapercibidos, pero que no deben olvidarse. Es cuando afirma, en *La verdad desnuda*, que la espada de la ley "ensarta al pobre y al débil, pero ante el rico se quiebra"²³⁸, o que la balanza de la justicia "está llena de trampas y engaños"²³⁹; o cuando un personaje de *Las campanadas* exclama: "¡Qué mundo este! ¡Cómo se la juegan unos

²³⁷ Monleón, J., ob.cit.p.36

²³⁸ *La verdad desnuda*, cit.p.9

²³⁹ *Ib.*

a otros!"²⁴⁰.

Una rebeldía ante las diferencias sociales y la problemática de los trabajadores del campo parece querer asomar en Las amapolas:

"...el trabajo es lo peor que hay. ¿Por qué?... Porque tú ganas seis reales y estás too el día cargando el carro; y en cambio, ¿qué ves,... Al amo tirando...

-¿Tirando?

-Sí, señor; tirando el dinero; y yo cuando veo esas cosas me dan ganas de..."²⁴¹

Es sólo una insinuación que no llega a cuajar, pero que existe.

Sorprenden también, por lo insólito, un par de referencias a la situación de la mujer:

"Sandalio -La expulso con el permiso de ustá y contra mis ideales; porque yo creo que el sexo femenino está llamao a desaparecer de su esclavituz, pero entodavía no, porque es lo que yo digo: ¿Quién guisa en la generación aztual?

Guarrete -Cualquiera, hombre; yo mismo guisaría si llegara la ocasión.

Sandalio -No; si es que mire usté, las mujeres parece que no, y le hacen falta al partido obrero, no sólo por lo de guisar, sino por otros artículos de primera necesidaz, como, por ejemplo, la lactancia de los chicos, porque no vamos a criar usted ni yo.

Guarrete -Eso no; pero ahí tiene usted el biberón.

Sandalio -Es verdad, no había reparao. Pues día llegará en que criemos..."²⁴²

Y en El coche correo, en contra de lo que es habitual, una mujer se rebela abiertamente contra la sumisión que le impone

²⁴⁰ Las campanadas, cit. p. 19

²⁴¹ Las amapolas, cit. p. 9

²⁴² Los descamisados, cit. p. 22-23

su condición de hija:

"...Yo tengo la culpa de todo, es decir, usted ha querido disponer de su hija como se dispone de un saco de patatas, y sepa usted que yo no me peino pa ese hombre aunque estuviera engarzao en brillantes..."²⁴³.

Pequeñas gotas de rebeldía, dispersas y escasas, que ni siquiera podemos atribuir a Arniches con certeza, al tratarse de obras en colaboración. Pero que son verosímiles en un hombre guiado por la necesidad de justicia y de un sentido ético de la vida.

²⁴³ El coche correo, cit. p.43

LA RECEPCION DE LA OBRA

EL PAPEL DEL ESPECTADOR

El espectador es el destinatario último de esta compleja cadena que comienza en el texto y termina con su representación. No hay teatro si no hay espectáculo, y este no es tal si no hay alguien que lo contemple y con su presencia física y la interacción que de ella se deriva, convierta cada representación en algo único e irrepetible.

La función del público en el hecho teatral es un tema de creciente relevancia, por el desarrollo cada vez mayor de los estudios sobre teatro que superan los enfoques exclusivamente literarios, y por las aportaciones de todas las teorías de la comunicación y de la estética de la recepción, que asignan al receptor de cualquier creación literaria un valor tan esencial como el del escritor o el de la propia obra²⁴⁴.

Las consecuencias de este planteamiento son de distinto rango, y van desde los sentidos que pueda adquirir la obra en cada representación, variables para cada público y en cada

²⁴⁴Cfr. entre otros, Estética de la recepción, compilación de textos y bibliografía de Mayoral, J.A., Arco/Libros, Madrid, 1987; Jean, G., Le théâtre, Seuil, París, 1977; Wagner, F., Teoría y técnica teatral, Labor, Barcelona, 1974; Castagnino, ob.cit.; Gouhier, H., La esencia del teatro, Artola, Madrid, 1954; Doat, J., Teatro y público, Cía, Gral. Fabril Editora, Buenos Aires, 1961; y Jamati, G., Le dramaturque et le public, en el volumen colectivo "Théâtre et le collectivité". Flammarion, París, 1953.

afectan a la técnica y a la arquitectura de la obra. Lo cierto es que el dramaturgo escribe su obra para ser representada, y eso incluye al público; es decir, "la noción de espectáculo introduce ya en el pensamiento del autor al espectador"²⁴⁵.

El papel del espectador tiene especial interés en el género chico por tratarse de un teatro dirigido a un público mayoritario, cada vez más variado y numeroso, y por el carácter de los mecanismos que en él definen la interacción autor-actor-espectador.

No es aventurado asegurar que existe una total connivencia entre autores y público, de tal forma que este, de antemano, sabe lo que va a ser. El precedente análisis literario, teatral, cómico, musical e ideológico del teatro arnichesco confirma tal aseveración, puesto que es tan sólo una muestra de lo que ocurría a nivel general: la repetición de unas plantillas, unos efectos escenográficos, unos chistes y un sistema de valores que el público acepta y exige como ingredientes de un teatro que reconoce como suyo. Es lo que llama Salaün "los mecanismos de un pacto social":

"Desde el mobiliario hasta el referente moral, todos se mueven, autores, compositores y espectadores, en un esquema conocido, eficaz y confortable; lo que importa es precisamente que no se altere este "efecto de reconocimiento que establece el pacto"²⁴⁶

A nivel profundo, la sorpresa está excluida. A nivel superficial, el público acude a cada representación a

²⁴⁵Castagnino, ob. cit. p. 145

²⁴⁶Salaün, S., ob. cit. p. 254

superficial, el público acude a cada representación a contemplar de qué forma el autor ha logrado combinar esos ingredientes: único espacio donde es posible la novedad. El éxito de la obra reside en el placer del reconocimiento (temático, verbal, auditivo, ideológico) a través de unos recursos que parezcan originales aunque no lo sean. El placer que origina la repetición, es decir, la contemplación de lo conocido, explica muchos fenómenos y comportamientos humanos, más allá de lo literario o teatral, y se revela especialmente fructífero en este momento.

Placer que se acrecienta y resulta reforzado al experimentarlo en comunidad, al sentirse cada uno miembro de un grupo que participa de las mismas sensaciones. El reconocimiento colectivo constituye para Bergson una de las claves de lo cómico:

"Por franca que se suponga, la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad, con otros sujetos, reales o imaginarios, que rían. ¿Cuántas veces se ha dicho que en el teatro la risa del espectador es tanto más amplia cuanto más llena está la sala? Por otra parte, ¿cuántas veces se ha hecho observar que muchos efectos cómicos son intraducibles de un idioma a otro porque son relativos a las costumbres y a las ideas de una sociedad determinada?"²⁴⁷

En virtud de este tácito acuerdo entre autores y público, las obras contienen unos mecanismos, dentro de la pura técnica teatral, que permiten al espectador el conocimiento de la realidad auténtica, y le dan las claves para valorar el mundo fingido de los personajes, o de parte

²⁴⁷Bergson, H., ob.cit. p.17

de ellos. Es la forma de lograr la comprensión del enredo y la eficacia de los efectos cómicos o estéticos.

Así se explican procedimientos como la forma de modelar las escenas iniciales, casi siempre a base de personajes secundarios que, utilizando un término de nuestra época, actúan de "teloneros": sitúan al espectador en las coordenadas espacio-temporales, sociales y argumentales precisas.

También los monólogos y apartes, cuya función ya ha sido analizada y se explica totalmente, insisto, en función del espectador; la multiplicidad de perspectivas, tendente a asegurar, por repetición mecánica, la comprensión del conflicto; en fin, la constante anticipación de datos, que permite conocer todo lo que va a ocurrir antes de que ocurra y con ello hace posible su valoración.

La construcción de la pieza está decisivamente condicionada por su función social. Si en toda obra dramática el espectador es una pieza esencial del conjunto, puede decirse sin ambages que las obras del género chico existen y son como son en razón de la recepción que van a tener, a nivel técnico e ideológico.

LA RECEPCION DE LA CRITICA

Pero existe un espectador muy concreto y definido que es el crítico. Con él vamos a pasar del mundo de los mecanismos inconscientes, al de lo consciente y racionalizado, al de la valoración personal y los pruritos intelectuales; de la

conciencia colectiva a la conciencia individual.

Aunque a un nivel teórico y muy general, el crítico es el portavoz del grupo receptor, lo cierto es que, en estos momentos, encontramos repetidas manifestaciones de no identificación, en las que el crítico insiste en diferenciarse de ese público porque conoce los mecanismos que le mueven. Se concibe a sí mismo como alguien con criterio propio, cuya misión es orientar a los lectores sobre la verdadera calidad de una obra. Así lo expresa, por ejemplo, Federico Urrecha:

"Ante la competencia teatral en que estamos empeñados, hay empresa -no diré cuál hoy- que ha puesto en práctica, llevándola al exceso, un medio de "amartillar" las obras que estrena.

Consiste este medio, sencillísimo por otra parte, en regalar toda la localidad a los amigos, los cuales no tienen inconveniente en tomarla, porque "a caballo regalado..." Hecho esto, se alza sin cuidado el telón: el primer chiste levanta una tempestad de aplausos, el primer número de música un temporal de aprobación y el primer coro un ciclón de bravos. Y éxiel hecho.

La empresa que esto hace nos supone tontos a los que por oficio hemos de hablar del estreno al día siguiente, suponiendo que bajo aquel triunfo ruidoso no podremos conservar la claridad de criterio suficiente para saber a qué atenernos, y hemos de hacer en letra de molde lo que los amigos en estruendo de victoria"²⁴⁸.

El crítico se convierte en espectador y juez del propio público, cuyas reacciones, comportamientos y juicios son contemplados como si de otro espectáculo se tratara, complementario al que la obra proporciona, y, por ello, merecedor también de una opinión valorativa.

Así se emiten juicios sobre la diversa "calidad" de los

²⁴⁸ Heraldo de Madrid, 13 de Octubre de 1895

públicos, según los teatros, las horas y hasta las localidades que ocupan. No es igual el de La Comedia que el del Apolo; el de tarde que el de noche; el de galería, que el de palcos y butacas. Ello obliga a ponderar con cuidado su recepción de una pieza, como se expresa abiertamente en una crítica sin firma a *La señá Francisca*, de Miguel Echegaray:

"La señá Francisca estaría fuera de su centro en la escena de la Comedia, y seguramente aquel público atildadísimo frunciría el ceño ante los desplantes de una lugareña de rompe y rasga. En cambio, en Apolo o en Eslava, no harían gracia y resultarían pálidos estos arranques y estas genialidades. Por el contrario, en Lara La señá Francisca está como en su casa, rodeada de un público benévolo y complaciente que la recibió, desde luego, con simpatía y aplauso..."²⁴⁹.

El público de la tarde es menos exigente que el de las sesiones de noche:

"Aunque sin pretensiones, como obra estrenada por la tarde..."²⁵⁰.

El selecto público de palcos y butacas es menos propenso a cierto tipo de chistes, alusiones o recursos fáciles que el más vulgar de la galería:

"A la gente de la galería, claro está que le hizo mucha gracia ver a los actores con tizne de humo de pez en la cara, el cabello desordenado y en guedejas, dando pasos de can-can y haciendo gesticulaciones ridículas; pero al público culto esas cosas no le agradan ni le entretienen, y de ahí que anoche aplaudieran los espectadores de "arriba" reforzados por la "claqué", mientras que los de abajo cruzáronse de brazos mostrando a las claras su indiferencia"²⁵¹.

²⁴⁹ *La Correspondencia*, 4 de Febrero de 1892

²⁵⁰ Crítica a *La banda de trompetas*, en *El Liberal*, 25 de Diciembre de 1896

²⁵¹ Crítica a *Tabardillo* en *La Correspondencia*, 15 de Mayo de 1895, firmada por "El abate Pirracas".

Con estas premisas, es claro que una acogida entusiasta no siempre garantiza la calidad de una obra. El público se deja convencer por efectos externos y marginales (vestuario, efectos escénicos, carisma de los actores...) aunque la pieza carezca de valor en sí misma. El éxito está provocado por extraños resortes que el autor puede dominar si es capaz de adecuarse al público y a lo que este espera recibir:

"...Los autores han ido a la batalla del estreno bien acompañados, y su confianza en el éxito debía ser segura. El público iba a ver cosas que le habían gustado ya, y que, por tanto, antes habían aplaudido..."²⁵².

"...el libro es de los que pueden pasar por estar escrito con conocimiento del público..."²⁵³.

"...pero los apuntados no son defectos, sino extravagancias del gusto que, por bien recibidas, están siendo explotadas..."²⁵⁴.

Patentiza de esta forma los mecanismos de convivencia a que antes he aludido, mediante una observación desde fuera²⁵⁵.

¿Cuál es, entonces, la postura de la crítica? ¿Qué elogia y qué rechaza si no comparte los gustos del público?

No es el momento de extenderme en consideraciones sobre la función de la crítica, ni de valorar sus condiciones o su

²⁵²Crítica Las campanadas, Heraldo de Madrid, 14 de Mayo de 1892. Firmada por "El abate Pirracas".

²⁵³Crítica a El jefe del movimiento, La Correspondencia, 1 de Agosto de 1896

²⁵⁴Crítica a Los aparecidos, Heraldo de Madrid, 24 de Febrero de 1892

²⁵⁵Rubio Jiménez da cuenta de un movimiento de la crítica orientado a educar al gran público para mejorar el teatro, y trae a colación textos de Mariano Cavia, Gómez de Baquero, Laserna y otros que se pronuncian en este sentido, Ob.cit.p.739-43

representatividad. Baste señalar que constituye un elemento más del complejo mundo teatral y, como tal, entra en ese juego de influencias que puede modificar una obra, rubricar su éxito o certificar su muerte, por lo que no puede dejarse de tener en cuenta.

Un exhaustivo recorrido por las críticas que los periódicos de más difusión (La Correspondencia de España, Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Liberal y La Época) dedican a la obra de Arniches, puede clarificar el problema de su recepción, al menos en parte.

Claro que no se pueden valorar todas con la misma medida: son muy distintas las que deben a los gacetilleros, de oficio, sin firma y hechas a vuelapluma (a veces, sin haber asistido siquiera al estreno), de las elaboradas por críticos especializados, más detalladas y extensas. Mientras que los críticos de El Liberal son prácticamente todos de oficio, los otros periódicos cuentan con especialistas tan prestigiosos como Pedro Bofill (La Época), José de Laserna (El Imparcial), Federico Urrecha (Heraldo de Madrid), Ricardo Blasco (La Correspondencia), El Abate Pirracas (seudónimo de Matías Padilla), que escribe, entre otros, en Heraldo de Madrid y La Correspondencia, y algunos más de los que he encontrado críticas esporádicas: Mariano de Cavia, Zeda, Amanuel, M. Espada y Luis Taboada.

Las primeras son meramente informativas; dan cuenta del estreno, con todos los datos pertinentes: libretistas y compositores, teatro, actores, aceptación o rechazo del

público y llamadas al proscenio, si la obra ha tenido éxito. Algún otro comentario sobre la música, anécdota o detalle concreto no puede, en modo alguno, considerarse un juicio fundamentado.

Las segundas, además de contener la misma necesaria información, acentúan el aspecto valorativo, aun conscientes de las limitaciones que tiene una crítica de urgencia²⁵⁶, que no transmite más que la recepción aparente de la primera noche. Recepción que, a veces, no se corresponde con las noches siguientes, como prueba la fría acogida inicial a *El santo de la Isidra*.

Es significativo que todos, sin apenas excepción, coincidan en señalar como positivo el que la obra hiciera reír al público, como ya hice notar en el capítulo correspondiente²⁵⁷.

A juzgar por las referencias encontradas, parece que lo que más se valora en un autor es su ingenio para construir diálogos vivos, con chistes graciosos y de "buena ley" y unas situaciones divertidas; siempre, claro está, contando con los actores adecuados para transmitir tales efectos.

Si el autor tiene este ingenio, se manifestará en otros aspectos que también son valorados:

. Tipos bien caracterizados:

²⁵⁶ Así lo reconoce Zeda en un artículo dedicado al Abate Pirracas, con motivo de su muerte:
 "...es imposible, o por tal lo tengo, hacer un estudio meditado de una obra de alguna importancia en el breve espacio que media entre la salida del teatro y la publicación del periódico..." *La Época*, 25 de Noviembre, 1899

²⁵⁷ V. p. 315.

"Tipos graciosos y bien observados..."²⁵⁸

"...tipos tomados del natural..."²⁵⁹

"...No solamente hay en esta obra tipos y costumbres perfectamente estudiados; hay también caracteres..."²⁶⁰

Hay un deseo de realismo, de "copia del natural", que lleva a denunciar la inverosimilitud de tipos y el falseamiento de caracteres:

"Basta ya de desnaturalizar los tipos populares que ni viven, ni sienten, ni hablan como en las comedias de nuevo cuño. Basta ya de rebuscar frases sin sentido, de retorcer palabras y de disparatar por boca de chulos y comadres. Basta ya de tragedias del Rastro teatral, literario y artístico"²⁶¹.

.Situaciones también reales y verosímiles, como queda patente en la crítica de Pedro Bofill a Nuestra Señora:

"...No parecía sino que el señor Arniches trataba de formar un pacto con los espectadores.
-¿Ustedes me perdonan -aparentaba decirle- la inverosimilitud, la rareza del conflicto en que se juzgan envueltos esos dos personajes? Pues yo, en cambio de esa concesión, les presentaré a ustedes una serie de escenas divertidas"²⁶².

Aunque el realismo se sacrifica muchas veces en aras de lo cómico:

"Todo lo que allí ocurre será tan burdo e inverosímil como se quiera; pero lo cierto es que produce

²⁵⁸ La Correspondencia, 20 de Febrero de 1898

²⁵⁹ El Imparcial, 20 de Febrero de 1898

²⁶⁰ La Época, 29 de Noviembre de 1898. (Crítica a La Cara de Dios).

²⁶¹ Crítica a Sandías y melones, El Imparcial, 18 de Diciembre de 1900. Firmada por Laserna.

²⁶² La Época, 26 de Noviembre de 1890

efecto..."²⁶³.

.Un autor de verdadero talento (cosa que le suelen reconocer a Arniches), será capaz de construir sus obras sin emplear recursos fáciles. Así, uno de los aspectos más valorados es el carácter de los chistes y de la obra en su conjunto:

"...la zarzuela nueva está escrita con mucha gracia y ¡oh sorpresa! sin chistes escabrosos..."²⁶⁴

"...se permite chistes atrevidos y algunas ocurrencias picantes de las que no podemos ni debemos asustarnos, porque, desgraciadamente, son el pan de cada día..."²⁶⁵

De los chistes no sólo se tiene en cuenta su naturaleza y tono, sino su oportunidad y la naturalidad con que están encajados en el diálogo. Hay bastantes referencias a chistes forzados, extravagantes, introducidos artificialmente:

"...abandona, desde el segundo cuadro, el buen camino de la zarzuela cómica para echarse por los caminos del género género bufo y por los extravíos del chiste rebuscado y la frase retorcida..."²⁶⁶

El predominio de chistes de esta naturaleza, junto con la ausencia de argumento, configura lo que en el argot teatral de ese momento se denomina "género gordo": bufonadas inverosímiles y absurdas, sin otra finalidad y mérito que provocar la carcajada y, por ello, de calidad sensiblemente inferior a las zarzuelas y sainetes. Nos encontramos, sin duda, ante las primeras manifestaciones del astracán.

²⁶³Crítica a Los Aparecidos, El Liberal, 24 de Febrero de 1892

²⁶⁴Crítica a El reclamo, El Imparcial, 26 de Noviembre de 1893

²⁶⁵Crítica a Tabardillo, La Correspondencia, 15 de Marzo de 1895. Firmada por El Abate Pirracas

²⁶⁶Crítica a La guardia amarilla, La Correspondencia, 1 de Enero de 1898. Firmada por Ricardo Blasco

La insistencia, una y otra vez, en esta faceta de las obras, hace ver la preocupación de los críticos por educar el gusto del público, en la convicción de que ello redundará en una mayor calidad de las obras dramáticas. La zafiedad de una pieza sólo la explica la misma zafiedad de unos espectadores que la aplauden y la celebran. Sin duda, el espíritu regeneracionista y didáctico que impregnan el mundo intelectual finisecular, está presente en esta actitud.

La música es objeto de especial atención y de referencia obligada. A veces se la reconoce como el principal valor de la obra, incluso superior al libro; pero los comentarios sobre el conjunto, o alguna de las piezas en particular, no responden a una crítica musical seria, como tampoco lo es, en su mayor parte, la dramática. Los adjetivos que le aplican denotan impresionismo y poca precisión: "encantadora", "deliciosa", "una maravilla de delicadeza y poesía", o "fresca, ligera y pegadiza". Sólo en dos ocasiones hay una crítica detallada exclusivamente a la música, hecha por especialistas: *Las campanadas*, en Heraldo de Madrid, y *La Cara de Dios*, en La Época²⁶⁷.

El género chico se mueve dentro de una gran paradoja: debe ajustarse a unos patrones básicos para asegurar su identidad y, al mismo tiempo, cada obra debe ser original y distinta en su argumento, personajes y elaboración. De las centenares de piezas que se estrenan, sólo un reducido

²⁶⁷ 14 de Mayo de 1892 y 11 de Diciembre de 1899 respectivamente.

porcentaje sale airoso de esta prueba. Las críticas denuncian repetidamente la falta de originalidad: en quince obras he encontrado esta objeción respecto al asunto, en tres respecto a los procedimientos y en tres más respecto a los tipos:

"Tabardillo es un ejemplar más del consabido quid pro quo tan manoseado, llevado y traído desde la "edad de piedra" hasta nuestros días"²⁶⁸.

Tampoco se acepta la repetición de los efectos cómicos, ni el abuso del retruécano y el juego de palabras como único recurso:

"Estamos muriendo del retruécano, del chiste fiado al juego de vocablos, que se ve venir con un poco de perspicacia. Y chiste que se ve venir no es chiste"²⁶⁹.

La falta de originalidad alcanza su culmen cuando se copian literalmente procedimientos, argumentos o situaciones de otras obras. Así se señala la "coincidencia" de una escena de *La verdad desnuda*, con *A primera sangre*, de Manuel Matoses; la de *Las campanadas* con *Las doce y media y sereno* (en la presencia de un burro en el escenario) y *La campana de la ermita*; la de *Plan de ataque*, con *Eclipse de luna*, de López Martín. En cuanto a *El jefe del movimiento*, tan sólo a un crítico le recuerda vagamente a ¡Victoria!, pero nadie señala que se trata de una transcripción casi exacta.

Por último, aunque con menos frecuencia, se elogian otros aspectos:

. El buen gusto y la propiedad del vestuario.

²⁶⁸ *El Imparcial*, 15 de Marzo de 1895. Firmada por Zeda

²⁶⁹ Crítica a *El otro mundo*, *Heraldo de Madrid*, 13 de Octubre de 1895. Firmada por Federico Urrechía

- . El montaje en su conjunto.
- . El movimiento y efectos escénicos.
- . En las últimas obras, el ingrediente conmovedor o sentimental bien llevado.

Haciendo balance, la acogida a las obras arnichescas por parte de público y crítica, es favorable. En un autor tan prolífico, hay lugar para todo; pero las piezas elogiadas por la crítica y mantenidas largo tiempo en cartel superan con creces a las rechazadas. Desde el primer estreno se habla de Arniches y Cantó como autores que prometen, con cualidades que auguran futuros éxitos. La consideración de Arniches como un auténtico hombre de teatro, con gran ingenio y conocimiento de la escena, se consolida cada vez más. De ahí la perplejidad de los críticos ante algunas piezas:

"Los sres. Arniches y Lucio, que han obtenido en el llamado géneros chico tantos éxitos, son dos autores cómicos de gran ingenio. El público así lo cree desde hace algunos años, y yo participo de esa opinión; pero por lo mismo no se me ocurre mejor elogio en provecho de ambos escritores que asegurar que el libro de Tabardillo no parece escrito por ellos"²⁷⁰.

Al finalizar 1900, tras 47 estrenos en su haber, solo o en colaboración, Arniches es considerado como un dramaturgo ingenioso, hábil constructor de obras y gran conocedor del público a quien se dirige:

"...bastaría a acreditarlo habilísimo constructor de obras dramáticas, como perfecto conocedor del público, la labor realizada y justamente premiada anoche por el aplauso de ese público, sano como ninguno de los que asisten a los teatros madrileños,

²⁷⁰ La Época, 15 de Marzo de 1895

del teatro de Parish, que rió, y lloró y se conmovió y se entusiasmó con *La Cara de Dios*, cuando y como quiso Arniches que se divirtiese y emocionase²⁷¹.

Se le reconocen notables cualidades, como sus dotes de observación, su dominio del lenguaje, y una potencia dramática capaz de mayores logros en el futuro.

Su sistema de valores se mueve dentro de unas coordenadas muy claras de aceptación de lo establecido, con ligerísimos escauceos críticos y la defensa constante de una ética individual basada en el trabajo, la honradez, la bondad y el amor como las armas más eficaces en la lucha por la vida.

Sin duda, con esta actitud sintonizaba con una parte mayoritaria de su público receptor, que necesitaba creer en la posibilidad de ser feliz ante la difícil (y, desde luego, poco feliz) circunstancia de la España finisecular.

²⁷¹ La Correspondencia, 29 de Noviembre de 1899. Firmada por Ricardo Blasco.

PERIODO 1901-1910

ORGANIZACION DRAMATICA

El comienzo del nuevo siglo traerá consigo la paulatina desaparición del género chico. El empleo abusivo de recursos y modos de hacer va a propiciar su desgaste y falta de efectividad; los autores se muestran incapaces para encontrar procedimientos o temas que resulten atractivos, y disminuye el número, calidad y éxito de los estrenos. De ello da fe la crítica de la época, que diagnostica, con un alto grado de lucidez, la enfermedad mortal que aqueja a esta forma dramática:

"Hace tiempo...que las obrillas que se estrenan en los teatros de género chico, en vez de regocijos y agrado me producen tristeza y tedio. ¡Qué pobreza de recursos, qué repetición de los mismos asuntos y de iguales efectos, qué monotonía en los personajes, qué incoherencias y despropósitos a fin de "plagar" de chistes el diálogo!...Francamente, no comprendo cómo dos mil personas soportan durante una hora larga tal serie de lugares comunes, de extravagancias y dislates..."¹

Deleito y Piñuela, en las últimas páginas de su obra,

¹La *Epoca*, 16-Abril-1902. Crítica a *La divisa*, firmada por Zeda.

confirma esta decadencia, con la garantía del distanciamiento cronológico:

"En 1900 no muere el género chico. No es posible que una fecha determinada dé fin, como por ensalmo, a todo un orden de producción artística. Pero, al morir el siglo, la decadencia empieza a acentuarse. Gradualmente van desapareciendo los compositores, los libretistas, los cómicos y los cantantes que le dieron fisonomía propia y esplendor. Y los que no mueren, o se retiran o cambian de género..."²

En este lento declinar de todo un modo de entender y hacer teatro hay que enmarcar la producción de Carlos Arniches; autor que, ya en la década precedente, ha llegado a ser uno de los mejores y más aplaudidos representantes de un género en el que, como hemos visto, se encuentra perfectamente integrado.

Como tal, provoca y sufre, al mismo tiempo, las consecuencias de esta crisis. Su creación dramática en la década 1901-1910 se mueve entre la repetición de fórmulas conocidas y los ensayos de nuevos caminos, en una oscilación que entraña avance hacia la madurez artística: sus piezas se hacen más complejas y difíciles de encajar en unas plantillas fijas, mecánicamente aplicadas. Por otra parte, contará con nuevos colaboradores que, sin duda, van a dejar ver su sello personal: entre ellos, es obligado destacar a Enrique García Álvarez que, en opinión de algunos, define toda una era en la

²Deleito y Piñuela, J., Origen y apogeo del género chico, Revista de Occidente, Madrid, 1949, p. 567.

producción del autor alicantino³.

En lo que atañe a la organización dramática, la clásica estructura tripartita sigue siendo la que, en última instancia, configura todas sus piezas. Sin embargo, dispone de nuevos recursos y procedimientos para organizar estas tres partes, específicos para cada tipo de obras.

El conocimiento de tales recursos y su relación con los empleados en la etapa anterior, es el objetivo del presente capítulo, que está organizado sobre la base de los dos elementos de fluctuación: la continuidad y el cambio.

LA CONTINUIDAD

La pieza que inaugura este periodo induce a percibirlo como una mera prolongación del anterior. Se trata de una revista, *El siglo XIX*, donde se ofrece una selección de los principales acontecimientos ocurridos en él mediante el pretexto del relevo entre el viejo y el joven⁴. Su organización se ajusta al esquema conocido sin aportar ninguna

³McKay, apoyándose en la opinión de Zurita, señala lo beneficioso de esta colaboración para Arniches: "Arniches benefited particularly from García Álvarez enormous capacity for sustaining a sense of charm and comedy throughout an involved situation... Zurita is correct in his assertion that in this partnership Arniches enters a new, mature phase of his artistic development..." McKay, *Carlos Arniches*, New York, 1972, p.54. Véase también Zurita, M., *Historia del género chico*, Prensa popular, Madrid, 1920, p.106.

⁴La selección de los hechos, y la consiguiente exclusión de algunos, es objeto de polémica por el sesgo ideológico que denotan. En un siglo marcado por las luchas entre el conservadurismo y la liberalización, se hace difícil entender que todo el peso de la caricatura y el ridículo caiga sobre los progresistas y sus luchas por la libertad. V. *El Imparcial* y *Heraldo de Madrid*, ambos del 7 de Febrero, 1901.

novedad, circunstancia que también señala la crítica.

No sería, sin embargo, una apreciación acertada. En las 41 obras estrenadas en esta década hay, ciertamente, repetición de fórmulas; pero también hay nuevos enfoques, modificaciones, formas renovadas. Comencemos por lo primero.

Además de la mencionada revista, los géneros que marcan la continuidad son los enredos y las obras de viajes. Su construcción se ajusta a la misma plantilla usada una y otra vez en el siglo anterior; sus temas y personajes son también los mismos, aunque vestidos con otros ropajes. Sin embargo, a medida que va avanzando la década, se deja ver una cierta evolución: transformaciones en sus procedimientos que, sin modificar lo esencial, sí traslucen una búsqueda de nuevos recursos cuando se hace evidente el agotamiento del género.

El análisis que sigue, voluntariamente breve, puesto que se trata de formas conocidas, se propone trazar el sentido de esta evolución.

1. OBRAS DE ENREDO

Con una presencia sensiblemente menor sólo siete piezas (frente a las 36 del periodo anterior⁵), mantienen la misma organización básica: el enredo es una subestructura incluida

⁵Puede resultar clarificador saber que representan el 17 frente al 75%.

dentro de un conflicto más amplio, a cuya resolución va encaminado, y con una armazón igualmente tripartita⁶.

Asimismo, los recursos para provocar el quid pro quo son los que, hasta ahora, se han mostrado más fructíferos: la suplantación, confusión y coincidencia en un lugar⁷.

Ahora bien: la indudable experiencia en este tipo de montajes, que tan dilatada práctica le proporciona, permite ahora a Arniches construir enredos más complejos, mejor organizados; enredos que, al tiempo que se alejan del mecanicismo inicial, se aproximan a la organización complicada y más artificiosa del vodevil.

Junto a ello, la, cada vez más acusada, intención ejemplarizante, incide, como no podía ser menos, en la selección de situaciones, la forma de combinar las piezas del mosaico y, en definitiva, en la configuración global de la obra.

La mayor complejidad técnica se manifiesta en aspectos tales como:

- . Existencia de más de un conflicto inicial, caso de *Los niños llorones* o *La muerte de Agripina*. Ello conlleva, naturalmente, un enmarañamiento mayor del enredo.

- . Continuación de la trama tras la aclaración del engaño (*La muerte de Agripina*, *Mi papá*); clara superación de

⁶V. p. 185-186.

⁷Lo cual implica una selección de procedimientos frente a la mayor diversidad de la etapa precedente. Véase p. 198-200 del capítulo anterior, así como los cuadros 1 y 2 (pp. 221 y 222), donde se muestra el rendimiento de cada una de ellas.

planteamientos anteriores, donde dicha aclaración presuponía un inmediato y mecánico desenlace.

. Coincidencias y confusiones mejor hiladas entre sí, y situaciones cómicas que constituyen verdaderos hallazgos: así, las que vive el infortunado galán de *La Edad de Hierro* dentro de la armadura donde la han metido sus cuitas amorosas, o las del segundo acto de *Mi papá*, donde don César Benavides suplanta una paternidad que le reportará una vida placentera; las tretas y maniobras de este infeliz parásito para no perder su bicoca dan lugar a una serie de escenas de indudable naturaleza cómica, entre las que descuella la narración melodramática (absolutamente disparata y falsa) en la que Benavides explica la razón de su paternidad fingida⁸.

Pero estas aportaciones no son todas del mismo rango, y por ello deja ver el progreso del autor.

El primero de los aspectos señalados es de orden meramente cuantitativo: consiste, en esencia, en incluir un mayor número de elementos iguales. Es la reiteración llevada al propio interior de la obra, y, por ello, no es extraño encontrarlo en las piezas de enredo de los primeros años, las más cercanas a planteamientos anteriores⁹.

Por el contrario, los dos últimos rasgos son claramente cualitativos. Implican una alteración del esquema inicial y

⁸ Arniches, C., y García Álvarez, E., *Mi papá*, Madrid, 1910, p. 56-60

⁹ Cercanía y reiteración especialmente claras en *San Juan de Luz* (1902), con un esquema argumental casi idéntico al de *¡Victoria!* (1891) y *El jefe del movimiento* (1896), sostenido por personajes que parecen no haber hecho más que cambiar de nombre. El paso de los años sólo aporta unas circunstancias más atrevidas, con profesionales del amor y escenas de playa.

el logro de una mayor carga cómica por la intensificación, no por acumulación.

En esta forma de proceder, propia de la segunda mitad de la década, hay, además, una inversión de prioridades: el quid pro quo deja de ser el elemento básico y se convierte en un recurso más. El interés ahora lo focaliza un tipo, una idea, o, como en *La Edad de Hierro*, un conjunto de episodios cómicos con un alto grado de autonomía, cada uno de ellos interesante por sí mismo¹⁰.

Y, puesto que el engaño o la confusión no es lo más importante, u esclarecimiento, como he dicho, no tiene una repercusión definitiva en el desenlace de la obra. Constituye un incidente más, de rentabilidad variable y sólo parcialmente operativo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Mi papá* (1910), cuyo enredo es sólo el pretexto que posibilita la expansión de un tipo, en situaciones que superan ampliamente lo que el engaño inicial pretendía¹¹.

Por otra parte, el conocimiento de la conducta humana y la capacidad de expresarlo dramáticamente se van acentuando con los años. Las debilidades que hacen tambalear los grandes principios son objeto de atención constante para nuestro autor, como habrá ocasión de comprobar. Sólo quiero ahora referirme a la repercusión que esto tiene en la organización de las piezas.

¹⁰Esta técnica acusa la influencia de la utilizada en las obras de tipo que ya lleva escritas cuando se estrena, en 1907, *La Edad de Hierro*. A ello me referiré más adelante.

¹¹Algo similar sucede en *El método Gorritz* (1909).

Tanto en *San Juan de Luz* como en *La carne flaca*, todos los avatares del equívoco están pensados para demostrar una idea: la expresada en el título de la segunda obra. Situaciones preparadas de tal forma que ponen a prueba los principios del personaje hasta que terminan por desmoronarse, con lo que se confirma la hipótesis inicial. De nuevo, el interés de la pieza no se limita al enredo.

Así pues, podemos concluir que, si bien la existencia de esta clase de obras es prueba inequívoca de ese continuismo y reiteración tan denostados por la crítica, también es cierto que en su organización sufre cambios que llegan a alterar la vieja y repetida fórmula. Al final, no serán tanto obras de enredo, sino con recursos de enredo, al servicio de planteamientos diferentes. Un enredo que no se agota en sí mismo, sino que persigue una lección moral o la caracterización de un tipo: esto es lo que en verdad determina la estructura dramática.

2. OBRAS DE VIAJES

Algo parecido sucede en las piezas que tienen el viaje como clave identificadora.

El viaje, como la revista, es un género bastante definido y estable, en el que caben pocas modificaciones: el pretexto del viaje, los escenarios y los episodios que tienen lugar en ellos. Meras variaciones de forma sobre una misma plantilla, y de posibilidades limitadas, puesto que se mueven en el único

ámbito del exotismo y la espectacularidad.

El perro chico y La suerte loca se ajustan con fidelidad a este molde¹², al que sólo aportan una primera parte (la justificación del viaje) más desarrollada, con inclusión de abundantes escenas costumbristas y algún pequeño conflicto. Nada relevante en cuanto a la organización básica.

Caso distinto es El trust de los Tenorios (1910), donde el viaje deja de ser el objeto único de la pieza y se convierte en un recurso cómico de indudable efecto, marco para las grotescas aventuras de un tenorio fracasado. Los diversos episodios del viaje están hábilmente engarzados en un conflicto que abarca a la obra entera y que tiene su propio desarrollo. El verdadero "leit motiv" es el repetido fracaso de este pobre tenorio, que sigue a su presa femenina por diversos escenarios (aquí el viaje), en los que resulta apaleado, engañado y ridiculizado una y otra vez hasta su total y definitiva derrota.

Una vez más, los recursos de un género gastado, la zarzuela de viajes, han sido utilizados para una obra montada sobre otros presupuestos¹³.

¹²Véase p.186.

¹³Lo mismo puede decirse de El pollo Tejada; he considerado, sin embargo, que lo relevante de esta pieza no es tanto el viaje cuanto el tipo, y por ello se encuentra incluida en otro grupo.

LA RENOVACION

El santo de la Isidra significa, como se ha visto, un importante punto de inflexión en la producción arnichesca. Es el primer exponente de un grupo de obras, de similares características, levantadas sobre tres elementos básicos: un triángulo amoroso, el contraste de valores y una recreación de ambientes populares con el lenguaje como decisivo recurso caracterizador. Elementos que se presentan de forma conjunta e inseparable en cada pieza.

Pues bien: en la etapa que nos ocupa, el desarrollo peculiar de estos ingredientes, que siguen siendo altamente rentables (y, como tal, constituyen la base de un gran número de obras), es lo que va a explicar la aparición de nuevos modelos organizativos.

Es un desarrollo expansivo, en el que cada uno de ellos, por separado, va a recibir tratamientos distintos, potenciación de recursos hasta ahora sólo incipientes, ampliación de sus límites. La pugna amorosa sufre importantes transformaciones, como habrá ocasión de ver; se desarrollan extensamente los resortes melodramáticos que pueden derivar de cualquier relación humana, así como el mismo contraste de valores, que se desliga del tema amoroso y adquiere sentidos más universales..

Todo ello nos muestra a un Arniches que, sobre la base de su creación precedente, explora nuevos caminos y se afianza

en posiciones dramáticas y éticas que harán posible, ya en la década siguiente, el salto a sus mejores creaciones.

Los nuevos patrones, en consecuencia, se construyen sobre la integración de lo conocido y lo reformado. En un intento de clasificación, podemos señalar los que siguen:

1.OBRAS DE TIPO

Construidas en torno a un tipo y su modo de actuación, se ajustan al siguiente esquema:

- A.- Presentación del personaje.
- B.- Sucesión de episodios autónomos.
- C.- Desenlace del último episodio.

La marca de identidad de este modelo es la autonomía de los episodios que constituyen el cuerpo central; autonomía que se explica en tanto que la finalidad básica es mostrar un modo de ser, lo que excluye el conflicto inicial. El personaje, desde el principio, se encuentra instalado en esa personalidad; se trata, pues, de contemplarle en plena actuación, en situaciones que hagan ostensible dicha forma de ser. De ahí la sucesión de episodios sin otra relación entre ellos que la presencia de este protagonista. Ello no obsta, sin embargo, para que cada uno de los lances pueda tener su propia carga conflictiva; por lo cual, la pieza se cierra con el desenlace del último de ellos, que contiene una lección

moral coherente con la valoración ético-social del tipo en cuestión.

A este esquema responden obras tan representativas como *El terrible Pérez*, *El iluso Cañizares*, *El pollo Tejada*, etc.

Las variaciones se producen en dos sentidos:

1. Cuando el protagonista debe superar una prueba que certifique sus capacidades ante el grupo social. La variedad de episodios se reduce entonces a uno solo, que tiene su preparación, ejecución y desenlace. En consecuencia, la organización del cuerpo central es unitaria, no fragmentada.

Es evidente la dependencia social de este tipo de figuras. Su personalidad no está basada en una visión del mundo propia, o en actitudes de moral personal; sólo tienen sentido en razón de ese juego de valores y contravalores que definen las relaciones sociales. El seductor sólo existe si hay un grupo que admira o critica sus hazañas amorosas, su capacidad para burlar maridos o su audacia para transgredir códigos de conducta. Y lo mismo puede decirse del chulo pinturero (otra versión del seductor) o de la joven honrada. La máxima popular de que "no sólo hay que serlo sino parecerlo", recibe una nueva formulación: "no importa serlo o no; sólo importa parecerlo".

Por tal razón, el tipo tiene que dar validez continuamente a su imagen ante el grupo; y esto en un esfuerzo de sostenida tensión con su real forma de ser -la gran contradicción de la máscara y el rostro-, lo que le ocasiona no pocos problemas. De ahí la necesidad de una prueba que le

consagre o le hunda definitivamente.

Para el chulo Paco, que se ha labrado la imagen de indiscutible "amo de la calle" en materia de mujeres, es un desdoro la indiferencia y el rechazo de Julia, que cuestiona esa imagen en su raíz. Por ello se obliga a conquistarla y humillarla mediante una apuesta con sus amigos. Lo que ahí se juega realmente no es la suerte de Julia, sino la suya propia.

De igual modo, el tenorio Saboya debe demostrar su capacidad seduciendo a la mujer de su amigo Cabrera (el nombre no deja de ser significativo), lo que se compromete a hacer ante un numeroso público. Y, en cierto modo, la actuación política de Cañizares, aunque sea en sueños, viene a ser una forma de poner en práctica sus teorías para mostrar su validez.

2. Cabe la posibilidad de comprimir el esquema básico mediante la reducción del cuerpo central a un solo episodio. A diferencia del caso anterior, no hay aquí implicaciones argumentales: se trata de una mera cuestión de dimensiones, o de amplitud de la pieza. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El distinguido sportsman*: pieza breve, con pocos personajes y centrada en una única situación cómica que se trata de hacer suficientemente elocuente para retratar al tipo del fatuo y presuntuoso.

El fracaso del tipo es el destino final de casi todas las piezas de este grupo, y ahí reside la valoración del autor sobre los modos de ser que representan. La única excepción es *El tío de Alcalá*, cuya protagonista, joven encantadora, de

buen corazón y gran ingenio para defender su honra, termina casándose con el hombre que quiere. Tan buenas prendas merecen una recompensa, y esta llega de forma inevitable.

A esta plantilla, hay que añadir el indispensable elemento costumbrista-musical que, no obstante, resulta aquí bastante limitado (a veces, inexistente). Su presencia queda prácticamente reducida a las escenas iniciales de cuadro; escenas no necesarias, sino de obligada inclusión para justificar los números musicales.

2. MELODRAMAS

El apoteósico triunfo de *La Cara de Dios* (1898), donde lo sentimental domina ampliamente sobre lo cómico, señala el inicio de una línea dramática a la que Arniches se va a mostrar cada vez más proclive.

El melodrama, por su propia naturaleza, supone un alejamiento de las formas dramáticas que definieron, en sus momentos de apogeo, la personalidad del teatro por horas.

En este momento, es el producto último de una serie de transformaciones que han convertido al inicial "drama con música" -en su sentido etimológico más literal- en una composición orientada a conmover y emocionar mediante la creación de situaciones tiernas, sentimentales u horribles.

Su procedencia neoclásica¹⁴ y franco-italiana, rompe el vínculo que unía al género chico con el teatro español del XVI y XVII y que determinaba sus notas distintivas, en las que lo sentimental no tenía lugar. Su relación, de una parte, con la música italiana, a la que el mismo Rousseau considera ideal para este género, y, de otra, con la ideología burguesa surgida de la revolución¹⁵, certifica la condición foránea de un género al que Arniches va a dotar de un acusado sentido ético; y, al mismo tiempo, le añade una importante proporción de elementos locales de variada procedencia (costumbristas, ideológicos, técnicos), capaces de asegurar su vinculación con el sainete y su distancia con los melodramas de trama sensacionalista, con exceso de sentimiento y situaciones extremadas, sobre todo sangrientas, cultivados en esta época¹⁶.

La organización dramática se articula en tres fases:

A. Situación inicial problemática. Presentación de la víctima.

B. Desarrollo de sus consecuencias. Acción vinculante del

¹⁴Según Subirá, Rousseau fue el creador del monólogo o melodrama. Así lo afirma en El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del monólogo (melodrama), I, Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., Barcelona, 1949, p. 20.

¹⁵Véase Pavis, P., Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Paidós, Barcelona, 1983, p. 305.

¹⁶Y que tenían en el teatro Novedades su sede indiscutible y su público acérrimo, como muy bien describe Enrique Rivas en un expresivo y amplio artículo, del que transcribo un extracto:

"También sufrió los perniciosos efectos de la presente confusión el teatro Novedades, que ha de servirnos un par de muertes cada noche, por lo menos, o no cumple su misión. Las "varietés" lo invadieron..., pero el espectáculo frívolo y jovial no pudo subsistir en aquel ambiente secularmente trágico(...) podrás ver cómo salen con los ojos llorosos, el corazón angustiado y los nervios en punta..."
Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1906.

protector.

C. Reparación del daño.

La seña de identidad de este género radica en la clase de problemas planteados y el uso del sentimentalismo como recurso dominante.

El punto de partida es, como casi siempre, una situación problemática, que, en este caso, produce una víctima.

Si en la mayoría de las obras hasta ahora vistas, el conflicto inicial no rebasa el valor de mero trámite para montar el enredo o las diversas situaciones cómicas, aquí su función es bien diferente: es el auténtico motor de la obra, con rango de verdadero conflicto, y, por ello, con problemas más diferenciados, que superan ese anterior bosquejo mecánico, repetido una y otra vez. Problemas, en todo caso, encaminados a tocar la fibra sentimental del espectador: un recién nacido abandonado en un portal, un viejo maestro de escuela agredido en sus afectos más íntimos, la difamación y deshonor de una pobre muchacha, que se resigna y calla pro gratitud, la soledad del anciano... Temas que conmueven por su patetismo y que provocan la inmediata identificación con la víctima; porque la injusticia, el dolor, la humillación, son experiencias problemáticas que siempre implican la existencia de una víctima. Seres débiles e indefensos, cuya desgracia desencadena en el público un irracional mecanismo protector y compasivo, ajeno a toda suerte de consideración lógica.

Como es propio de las obras en un acto, los conflictos

son lineales, simples, en términos de todo o nada. Se excluyen los antecedentes, justificaciones o matices que pudieran llevar a una racionalización. Sólo queda el problema puntual, concreto; enmarcado, eso sí, en una atmósfera costumbrista o cómico-trágica, que no hace más que reforzar el emocionalismo.

La segunda parte muestra las consecuencias que resultan de ese problema inicial.

A lo largo de una serie de escenas, asistimos a las reacciones de los diferentes personajes implicados en el conflicto, cuyos movimientos se organizan en relación con la víctima. Y lo primero que se perfila es la figura de un protector que, mediante su acción, atrae hacia sí la solidaridad de otros en su empeño por restablecer la justicia o reparar el daño a un personaje incapaz de defenderse por sí mismo.

El papel de este protector adquiere tal relieve que llega a convertirse en el verdadero protagonista: Ezequiela, en Alma de Dios, Cañamón, en Los granujas, Angelita, en El maldito dinero o Perico, en Los chicos de la escuela. Su actuación, que ocupa el cuerpo central de la pieza, sirve para identificar el sentimiento ya que da pie a incidentes que agudizan el problema inicial y parecen conducir a la víctima a un callejón sin salida. Y qué duda cabe: cuanto mayor es la desgracia, más compasión suscita, y más entusiasmo (igualmente irracional) su solución.

Así, en Alma de Dios, por ejemplo, donde, tras la lograda

escena de la sacristía, en el cuadro II, la humillación de la infeliz Eloísa, que acude acompañada de Ezequiela, alcanza su clímax. Lo injusto de esta desgracia conmueve poderosamente los sentimientos del espectador y le conduce a identificarse, no tanto con la víctima, sino con la propia Ezequiela, que se erige en baluarte de la verdad y la justicia.

Las características del protector contribuyen a realzar este papel catalizador de emociones. En *Los granujas*, por poner un caso, no sólo se plantea el tema del niño abandonado, ya de por sí conmovedor; es que el protector y sus colaboradores también son niños, y, además, unos golfos, una escoria social que no tienen ni para cuidarse a sí mismos. Chicos rechazados, maltratados por la sociedad, que, en medio de su miserable situación, manifiestan una grandeza de ánimo que se constituye en modelo de conducta. Una situación extrema que saca a la luz comportamientos heroicos, enternecedores, ejemplares.

Y también, en *Los chicos de la escuela*, la protección de las víctimas está en manos de un adolescente, Perico, movido por la gratitud y el cariño.

La intervención de este protector-protagonista ordena la del resto de los personajes, que suelen distribuirse en dos grupos: los que apoyan a la víctima y los que, de forma directa o indirecta, ocasionan su desgracia.

Es bien sabido que uno de los atributos distintivos del melodrama es su palmario maniqueísmo:

"Los personajes,claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos y malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna"¹⁷.

Sin separarse en lo esencial de este esquema, cabe decir, sin embargo, que no hay aquí equilibrio entre ambos grupos, y que el maniqueísmo aparece bastante matizado. Los buenos, que son mayoría, se sitúan en distintos puntos de la línea que va desde la indiferencia al más decidido apoyo;y los agresores, los verdugos necesarios para que haya víctima, actúan de ese modo por ignorancia, por vergüenza y miedo a la condena social, o por necesidad de autoafirmación. En el fondo, son también víctimas de unas ataduras que les vienen dadas o que, a veces, ellos mismos se han impuesto.

Por consiguiente, sólo en contadas ocasiones puede hablarse de buenos y malos¹⁸; lo que hay son buenos y desgraciados que creen solucionar sus problemas abusando, maltratando y, en definitiva, trasladándose a otro.

Así se explica que, en la dinámica que origina el protector, el agresor pase por distintos momentos, que van desde la hostilidad declarada y violenta, hasta el remordimiento y la mala conciencia:

Irene -¡Ay, madre, y pa este vivir
 desasosegao e inquieto hemos hecho
 lo que hemos hecho!
Marcelina -Yo too ha sío por ti, hija mía;
 por tu felicidad, ya lo sabes.
Irene -Sí, sí, madre, lo comprendo; pero

¹⁷Pavis, P., ob. cit. p. 305

¹⁸Una de ellas podría ser Los chicos de la escuela, con la figura del cacique José Antonio.

ya ve usted la felicidad:
remordimientos y sobresaltos. Yo
estoy rendía; yo así no puedo
vivir..."¹⁹.

Bruna y Lorenzo, los avaros de *El maldito dinero* que, por miedo a ser robados, han rechazado a todos los seres queridos, llegan a reconocer su desgracia:

"Lorenzo -Ya es hora de hablar.
Bruna -¿De qué?
Lorenzo -De este infierno, de esta
angustia, de estas hieles que
comen aquí dentro, de too lo que
en estas noches paso y sufro y
rabio y pienso" ²⁰

En síntesis, el proceso de esta segunda parte se inicia con la identificación del protector; este emprende acciones que, de un lado, perfilan con claridad la ubicación del resto de los personajes en relación con el conflicto, y, de otro, lo agudizan hasta llegar al momento de máxima tensión, en que se consista la mayor proporción de adversidades para la víctima. Punto de inflexión a partir del cual los agresores entran en una nueva fase, marcada por el remordimiento, y las peripecias se orientan en otro rumbo.

Como principales recursos conmovedores cabe citar a los niños, los viejos, los desprotegidos y débiles, elementos religiosos y sentimientos extremos. La soledad del anciano es el tema de *El hurón* y, en cierta manera, de *El maldito dinero*; el robo sacrílego lo encontramos en *El puñao de rosas* y *La alegría del batallón*, donde, además, el sentimiento amoroso

¹⁹ Arniches, C. y García Álvarez, E., *Alma de Dios*, Madrid, 1908, p. 40

²⁰ Arniches, C., y Fernández Shaw, C., *El maldito dinero*, Madrid, 1906, p. 47

reviste caracteres de pasión incontenible; el niño abandonado de Los granujas y Alma de Dios y, en fin, los marginados y los sometidos son quienes confieren a estas piezas un tono de emoción que, con facilidad, deviene sensiblero.

El desenlace significa reparar la injusticia, reconocer la culpa, rectificar conductas equivocadas. No hay, sin embargo, relación de necesidad entre esta reparación del daño y un final feliz, en clara discrepancia con las obras de sus primeros años. Se puede asumir el propio fracaso o admitir el error sin que eso conlleve una transformación mecánica e inverosímil de la situación inicial; muy al contrario, el punto final de un conflicto puede ser aún más patético que su planteamiento porque se ha agotado la esperanza. Así es Tarugo con su renuncia al amor de Carmen, en *El puñao de rosas*, o la conclusión de *La pena negra*, con su doble conflicto de amor no correspondido que no se resuelve.

Serafín y Lucila terminan asumiendo que no se puede obligar a nadie a querer:

"...el cariño lo escoge el corazón libremente, y se quiere lo que se quiere, bueno o malo, sin saber por qué"²¹.

La coplilla final de esta pieza hace evidente la angustia de la desesperanza:

"¡Es la penita más grande
querer y que no te quieran;
quien quiere sin esperanza
conoce la pena negra!"²²

²¹ Arniches, C., *La pena negra*, Madrid, 1906, p. 42

²² Ib. p. 44

No obstante, hay piezas, como *Los guapos*, que, con resabios de la etapa anterior, aún nos ofrecen un desenlace donde los personajes cambian de actitud repentinamente y de forma verosímil.

Y un dato importante: no es indispensable la presencia del grupo social. La solución puede quedar limitada al ámbito de lo individual sin dejar, por ello, de ser efectiva.

Un subgrupo muy diferenciado dentro de los melodramas lo constituyen las piezas que representan la nueva versión de la pugna amorosa.

Son, antes que nada, melodramas por el papel que en ellas tiene lo emocional y el juego de sentimientos y afectos vehementes. La infelicidad y la desgracia se abaten sobre unos personajes que se dejan arrastrar por las pasiones, sin capacidad para someterlas a los dictados de la moral y las reglas sociales, que son, a la postre, la única garantía del buen vivir. Los desenlaces dramáticos, adobados con una elevada proporción de recursos enternecedores, confirman y acentúan este patetismo, al tiempo que contienen la necesaria lección moral.

Por su parte, los resortes para conmover son los mismos que acabo de señalar para el resto de los melodramas, si acaso, intensificados. En *La noches de Reyes*, Andrés llega, loco de celos y rabia, a matar a Lucía, que le ha abandonado por otro hombre; pero, al llegar a la ventana, oye la canción de cuna que le canta a su hijo:

"¡¡Ella!!...¡Su voz!...¡La voz adorada que me hacía temblar de encanto!...¡Duerme a su hijo!...¡A un niño!...¿A un niño que sanó ahora a esa ventana han de venir los Reyes a dejar colmada su alegría, como yo lo soñé en noches lejanas al calor de otros brazos perdidos para siempre! (Llora tembloroso y conmovido) ¡Sí, madre, sí!...¡Tú hiciste esto!...¡Tú que también velas por mí en esta noche de negrura y desamparo!!..."²³

En ese momento, renuncia a su propósito, porque

"...por donde un niño espera su alegría no entra la muerte"²⁴.

La inclusión de personajes en situaciones extremas, donde se debaten entre el amor y la muerte; el acusado sentimiento de culpa, y, sobre todo, la presencia de víctimas, son otros datos que acreditan la condición melodramática de estas piezas.

Así pues, un modelo dramático procedente de la etapa anterior se reviste ahora de unos caracteres que, o no existían, o sólo se habían desarrollado de forma incipiente. Pero, como es lógico suponer, conservan características que, a la vez que mantienen la conexión con las obras precedentes, permiten considerarlas como un subgrupo específico dentro de los melodramas.

De la primitiva estructura, descrita en el capítulo anterior²⁵, se mantienen elementos esenciales: la rivalidad entre dos pretendientes por una misma mujer, el contraste de valores y conductas que ambos representan y la confrontación

²³ Arniches, C., La noche de Reyes, Madrid, 1906, p. 47.

²⁴ Ib.

²⁵ Véase p. 27-31

"in praesentia" que resuelve la pugna.

Ahora bien: tales elementos no se mantienen en los mismos términos. La evolución del autor se manifiesta en la elaboración de estructuras más complejas y, sobre todo, en la significativa alteración de los presupuestos temáticos y argumentales, con implicaciones ideológicas evidentes. Son, pues, unas obras iguales en lo esencial, pero de tono y factura muy diferente a las representadas por *El santo de la Isidra*.

Sobre la rivalidad, se superpone la idea de culpabilidad de la mujer. La pugna amorosa no se debe a la casualidad, al capricho de unos personajes o a la confluencia de circunstancias inocentes; está originada por la infidelidad de una mujer o por su actitud engañosa. Justificados por la palabra dada, incluso por un matrimonio legítimo, estos hombres engañados deben enfrentarse a su rival para recuperar, al mismo tiempo, la honra y el amor de la mujer. No es una confrontación banal, sino inequívocamente provocada por una mujer culpable²⁶; su mayor dramatismo a veces llega a rozar la frontera de la muerte.

En consecuencia, la acción de los tres principales implicados cobra nuevos sentidos. Su relación se hace más compleja, al entrar en juego sentimientos ambivalentes: la mujer infiel parece guiada por un destino contra el cual no puede luchar, y se debate entre esta pasión y su cariño y

²⁶ La infidelidad es el tema esencial en *Dolores*, *La canción del naufrago* y *La noche de Reyes* (estas dos últimas, de composición casi idéntica); el engaño premeditado lo es en *La divisa* y *El puño de rosas*.

gratitud al esposo o al supuesto novio.

También el contraste de valores supera con creces los límites de una conducta individual. Ya no va a ser A, prototipo de tal modo de ser, enfrentado a B, prototipo de lo contrario; serán formas de conducta que afectan a todos los personajes de modo general, y que pretenden erigirse en "lecciones de vida". La mujer que utiliza a un pobre hombre, haciéndole creer falsamente que le ama, para acercarse a su verdadero amor; el hombre de torcidas intenciones que se vale de su posición social para engañar a una mujer; el matrimonio sin amor, por despecho o impotencia; la violación de códigos tan sagrados como la amistad, la fidelidad matrimonial o el respeto a los mayores; el desprecio a la dignidad personal del pobre o ignorante: tales son algunas de las conductas que tenemos ocasión de contemplar y que rebasan ampliamente el alcance de los esquemáticos tipos anteriores.

La culpabilidad de la mujer, en definitiva, distorsiona el esquema primitivo, puesto que introduce la necesidad de castigo; planteamiento inexistente en *El santo de la Isidra* y obras similares.

Los procedimientos empleados para dar cuenta de los nuevos sentidos que entrañan estas obras, no son sino una expansión de los utilizados anteriormente.

Se mantiene la organización fracaso-triunfo, no tanto del héroe-víctima como de la moral y rectitud de comportamientos. Sin embargo, cada una de estas dos partes adquiere un desarrollo mucho más dilatado, con mayor autonomía, lo que se

logra mediante un hábil entrelazado de situaciones que justifican dramáticamente la actitud de los personajes.

En *La canción del naufrago*, por ejemplo, el primer acto está dedicado a exponer el fracaso del bien: Rosa elige a Esteban y, con ello, consume su infidelidad a Andrés, su marido. Esto provoca el enfrentamiento entre ambos y la aparente muerte de Andrés a manos de Esteban. A este primer desenlace, se llega tras un proceso en el que, poco a poco, se va gestando y conociendo la traición, de acuerdo con la organización "in crescendo" ya descrita.

Los dos actos siguientes nos permiten asistir a otro proceso: el deterioro de ese supuesto triunfo del amor, marcado por el remordimiento, hasta llegar al último y verdadero desenlace: la venganza de Andrés y el castigo a los culpables.

No es tanto el triunfo del bien cuanto el castigo del mal: matiz interesante de tener en cuenta, porque aquí, como en otros casos, domina el desenlace no feliz. La culpabilidad de la mujer impide inexorablemente la felicidad, incluso a pesar de su arrepentimiento: Dolorettes termina abandonada por los dos, al igual que Lucía, en *La noche de Reyes*; el amor es también imposible para Carmen (*El puñao de rosas*) y para Rosa (*La canción del naufrago*).

Es obligado señalar la desigualdad de trato, por parte del autor, entre tantas mujeres arrepentidas y condenadas, sin embargo, a la soledad y el desamor, y los hombres, en situación similar, de los sainetes anteriores. A estos, el

reconocimiento de su culpa les basta para garantizar su felicidad. Pero el amor no es ahora justificación suficiente para las acciones reprobables; prevalece fuertemente la moral, la necesidad de justicia y el castigo al mal obrar, denominador común de todos los melodramas.

Como es obvio, el carácter sentimental de estas piezas recorta lo cómico en una notable proporción, hasta casi hacerlo desaparecer en algunos casos: véase, si no, lo que ocurre en *Dolorettes*, *El puñao de rosas* o *La noche de Reyes*. De cualquier forma, los portadores de la comicidad son personajes secundarios, protagonistas de una segunda acción o de situaciones cómicas aisladas y escasas: el conflicto de amor contrariado de Isidora y Quisquillas²⁷, las intervenciones de Merlín y de Balbino en *El maldito dinero* y *La pena negra* respectivamente, etc.

3. PAUTAS DE CONDUCTA

Resta por caracterizar un grupo de obras que no se ajustan a los modelos ahora expuestos, ni por razón de su contenido ni de su organización dramática.

Ciertamente, están emparentadas con uno u otro, o con más de uno a la vez, por sus procedimientos, personajes y

²⁷Algún crítico señala el carácter innecesario de estas escenas, claramente de relleno, y que difieren por completo del tono mantenido en el resto de la obra. Véase la crítica a *La canción del náufrago* en *La Correspondencia* y *El Imparcial*, ambos del 19 de Febrero, 1903

situaciones; pero la nitidez con que se orientan hacia la lección moral obliga a interpretar toda la pieza a la luz de este objetivo. Puede decirse que la moraleja final condiciona todo el montaje anterior, y se alza como el elemento primordial e inexcusable.

Este es, pues, su rango distintivo: la finalidad ejemplarizante, encaminada a la defensa de un valor o a la crítica de un defecto.

De acuerdo con esto, se articulan en dos fases:

A. Prevalencia del antivalor: situación problemática.

B. Exposición del valor: situación feliz.

Sometido siempre a la dialéctica antítesis-tesis, el autor comienza planteando un estado de cosas dominado por un antivalor: una manera de ser, un tipo, un comportamiento. Estado de cosas problemático, que produce la infelicidad, el temor, el sufrimiento o el desengaño.

Así hay que entender los problemas matrimoniales de *Gazpacho andaluz*, debidos al carácter aburrido y soso de la mujer, o la insostenible situación causada por los celos (*Los pícaros celos*), o los sufrimientos que pueden provocar las vanas ilusiones en *Las estrellas*. Esta situación es ampliamente desarrollada, y en ella encuentran su marco las escenas cómicas (el mal siempre es más divertido que el bien).

El siguiente paso consiste en aportar la solución, mediante la presencia de los tipos o conductas contrarios, que se manifiestan siempre salvadores y restablecen la situación feliz (o, al menos, muestran el camino para llegar a ella).

Podría decirse que estas dos fases están organizadas en función de demostrar una tesis. El acentuado carácter cómico y la ligereza, a veces convencionalismo, de los problemas planteados, distancia definitivamente a estas piezas de lo que comúnmente se entiende por teatro de tesis; pero el análisis de su contenido, haciendo abstracción de estos elementos, revela un parentesco, aunque sea en condición de pariente pobre y lejano.

En el siguiente cuadro se muestran los valores y antivalores que constituyen la base de cada pieza, independientemente de que pueda haber otros secundarios:

OBRAS	VALOR/ANTIVALOR
Gazpacho andaluz	Alegría/insulsez
Colorín, colorao	Trabajo/holganza
Los pícaros celos	Confianza/celos
El paraíso de los niños	Sencillez/orgullo
Las estrellas	Realismo/vanas ilusiones
La reja de la Dolores	Valentía/matrimonio
La gente seria	Alegría/seriedad (=Honradez/hipocresía)
Felipe II	Honestidad/engaño
La primera conquista	Honestidad/engaño
Genio y figura	Integridad/libertinaje

Como puede suponerse, sobre la base de esta plantilla dual se producen variaciones, que van desde el desarrollo equilibrado, casi simétrico, de ambas fases (Gazpacho andaluz, La reja de la Dolores), hasta la reducción de la segunda al momento final de la pieza, como ocurre en Las

estrellas, o la inversión de los tipos portadores de los valores antitéticos, como en *Genio y figura*²⁸, así como la posibilidad de un desarrollo comprimido, caso de *Felipe II y La primera conquista*.

NUEVOS PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS

La paulatina superación de los amaneramientos iniciales, se hace patente en el empleo de ciertos recursos, que dan fe de su creciente habilidad como constructor de obras dramáticas. Procedimientos que no se constriñen a un solo tipo de obras, sino que utiliza de modo indistinto, como complemento a los más específicos de cada modelo.

El primero de ellos consiste en la articulación de dos niveles narrativos: relato o sueño dentro del teatro.

En *Colorín, colorao*, una abuela, en razón de una arraigada costumbre popular, cuenta una historia en torno al fuego, cuando llega la noche. En este relato consiste la obra, y en él se contiene su pensamiento; la situación primera no es más que un marco para ubicarlo y, quizá, justificar ciertos elementos fantásticos que aparecen.

En *El paraíso de los niños*, hay un montaje semejante, aunque ahora se parte de una situación irreal, como

²⁸Esta pieza constituye un paradigmático ejemplo de cómo la moraleja condiciona la interpretación de toda la obra: si no existiera de forma tan explícita, podría haber sido calificada de vodevil o enredo sin ningún problema; pero el exhorto final de Bedoya obliga a valorar todo su comportamiento anterior a la luz de una ética, así como el de los restantes personajes.

corresponde a una función de Inocentes: la Diosa de los Bazares infunde vida a los juguetes, que viven una trágica historia de pasiones, rivalidades y venganzas con el fin de que Casimiro, dependiente de la juguetería, la contemple.

La narración se trueca en sueño en *El iluso Cañizares*, con la posibilidad de realizar en él sus utopías políticas.

En todo caso, se trata de una contraposición realidad/irrealidad, que toma forma mediante una estructura envolvente: una situación real de partida y retorno y una imaginaria entre ambas. No es un procedimiento original, evidentemente, pero sí nuevo en Arniches y, en este sentido, digno de mención.

Como lo es también la creación de efectos de sorpresa. En las escenas iniciales, los personajes mantienen diálogos que el espectador no puede interpretar porque no conoce la situación de referencia (véase *Las estrellas*, *Los chicos de la escuela* o *Alma de Dios*), y esto provoca expectación; la misma que suscita la acción de un personaje o la preparación de un plan cuando no se han dado las claves para su comprensión. Así, en *La alegría del batallón*, se puede contemplar a Rafael escondiendo algo en el huerto, o, en *El amo de la calle* se conoce la existencia de un amplio plan para someter la voluntad de Julia al chulo Paco, pero no se sabe en qué consiste.

El espectador va descubriendo los hechos al mismo tiempo que los personajes; evidente cambio respecto a las piezas primeras, donde siempre tenía conocimiento previo de todo lo

que se iba a hacer, de forma que podía interpretar cualquier diálogo o acción.

Como simple reseña de algunos otros procedimientos, utilizados en obras concretas, señalaré la narración en estilo directo (San Juan de Luz), la abundancia de acotaciones con el fin de producir los máximos efectos (Los pícaros celos), la animación de objetos inanimados (El paraíso de los niños) y las escenas mudas (El perro chico).

Es razonable entender estos recursos como una liberación, aunque todavía limitada, de los corsés que imponía el género chico. Así lo atestigua la dificultad, mencionada al inicio de este capítulo, para establecer unas plantillas fijas. Aunque se pueden identificar diferentes clases de obras con caracteres específicos, es igualmente cierto que en todas ellas hay rasgos que permitirían su inclusión en otro grupo. Se mezclan estructuras de enredo y tipo, de tipo y viajes, de tipo y melodrama, de contraste de valores y recreación costumbrista...etc. Más ajustado a la realidad sería, pues, considerar que, a estas alturas, el bagaje literario y teatral del autor alicantino se compone de una serie de ingredientes que combina de numerosas formas; esta sería la característica más definitoria del quehacer arnichesco en la presente etapa por lo que se refiere a la organización dramática.

CUADRO 1

GRUPOS DE OBRAS

REVISTAS		(1)
ENREDOS	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	(7)
VIAJES	XXXXXX	(3)
TIPO	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	(7)
MELODRAMAS	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	(6)
	XXXXXXXXXXXXXXXXXX	(6) PUGNA AMOROSA)
PAUTAS DE		
CONDUCTA	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	(10)

Por lo que se puede conocer, aunque no se llegó a editar, El día de San Eugenio plantea un caso más de rivalidad amorosa, y como tal se ha contabilizado. Véase La Correspondencia, 3 de Marzo, 1904.

CUADRO 2

DISTRIBUCION DE ESQUEMAS ORGANIZATIVOS

REVISTAS	49
ENREDOS	52,53,56,77,81,85,86
VIAJES	69,79,90
TIPO	50,60,65,71,73,75
MELODRAMAS	58,62,68,72,74,80,82,84
PUGNA AMOROSA	51,54,57,59,63,76
PAUTAS DE CONDUCTA	55,61,64,66,67,70,78,83,87,89
MODELOS	OBRAS

LOS PERSONAJES

Del análisis anterior se desprende que hablar de renovación en la obra arnichesca que ahora nos ocupa requiere una considerable dosis de prudencia. El nuevo siglo no va suponer, en modo alguno, una revolución en sus presupuestos dramáticos; no hay transformaciones radicales, ni modos de hacer que se aparten sensiblemente de los anteriores.

Pero sí hay evolución. El Arniches de esta década no es el mismo que hemos conocido en el siglo anterior; es un dramaturgo en devenir hacia su plenitud creativa. Sólo se trata de ponderar en exacta medida los términos de este cambio; para ello, nada mejor que reseñar las variaciones producidas en cada uno de los elementos con significado en el conjunto de la obra, como son, en este caso, los personajes.

Los cambios observados en las formas de organización dramática afectan, como no podía ser menos, a los sujetos que la sustentan,. La articulación de episodios en torno a un tipo, o la combinación de diversos niveles narrativos, por poner dos ejemplos, son estructuras que comportan nuevos criterios de categorización y que alteran las bases sobre las que, hasta ahora, se sostenía la actuación de cada grupo. Este

será, precisamente, el primer aspecto por analizar.

CATEGORIAS Y FORMAS DE AGRUPACION

La acción dramática se organiza sobre los cuatro tradicionales, y ya conocidos, grupos de personajes: los protagonistas, o portadores del conflicto; los personajes principales, posibilitadores de la acción de los primeros; los secundarios, con función nexiva o deíctica, y los ambientales, inútiles para la acción, que proporcionan las necesarias coordenadas espacio-temporales, donde adquieren sentido los elementos morales y costumbristas. Grupos fácilmente identificables en 28 de las 41 obras de esta etapa, mientras que las restantes carecen de alguno de ellos.

La dinámica presencia/ausencia se ajusta a los mismos criterios: desaparición del protagonismo individual en favor del colectivo (no hay protagonistas definidos), como en *Los pícaros celos*, *La gente seria* o *Los niños llorones*; absorción de los personajes secundarios por los ambientales (los primeros prácticamente desaparecen), en *Genio y figura* o simple inexistencia por el escaso número de personajes en obras muy breves (*El hurón* o *Felipe II*).

La alteración más notoria de este esquema cuatripartito se produce a partir de *El iluso Cañizares* (1905) y afecta a los personajes secundarios, que sufren un fuerte incremento.

Se constituyen en el grupo más numeroso de la obra, lo que no deja de sorprender si tenemos en cuenta que su función primitiva, de enlace o presentación, no parece exigir demasiados sujetos. Habrá que pensar en una modificación de sus funciones o en la adquisición de nuevos valores justificativos de este hiperdesarrollo, que absorbe la mayor parte del aumento general de personajes²⁹.

En efecto: en numerosas obras se producen desplazamientos funcionales hacia las dos categorías limítrofes, lo que les lleva a rebasar con creces su función meramente auxiliar.

En su desplazamiento hacia arriba, asumen papeles de envergadura muy similar a los de los personajes principales, hasta casi confundirse con ellos. Protagonizan escenas de amplio desarrollo, por más que sean marginales; de hecho, se origina una zona indiferenciada, poblada por numerosos personajes, que sólo se distinguen entre sí por su mayor o menor presencia, o por su relevancia muy focalizada en algún punto concreto de la trama. Con estos datos es difícil, y siempre discutible, adscribirlos a uno u otro grupo.

A este grupo pertenecen, por ejemplo Sosete, Parreño, Puchol y Escamilla, alumnos de la academia de Gorritz, y con un destacado papel en la primera parte de la obra, en escenas marginales al conflicto principal; o el numeroso grupo de personajes que se relacionan con los protagonistas en *Mi papá*. Un tipo como don Victorio, por ejemplo, con escasa presencia

²⁹Cfr. cuadro 20, Cap. 1, p. 138. En esta década se pasa de una media de 17 personajes por obra a una media de 24.

en la obra tiene, sin embargo, una gran importancia funcional porque es el suplantado: su existencia real flota en el ambiente desde el comienzo, y su breve intervención modifica sustancialmente toda la anterior dinámica de los hechos.

Todos los citados son, en mi opinión, personajes secundarios que han adquirido nuevas funciones y un papel que antes no tenían.

Por su parte, el desplazamiento hacia abajo es la expresión de una nueva forma de crear ambientes: en lugar de construirlos sobre la base de sujetos anónimos, o cuasi anónimos, como eran los personajes marco, lo hace ahora mediante numerosos sujetos individualizados, con identidad e, incluso, algún papel en la trama: todos los amigos de El pollo Tejada o de El terrible Pérez se encuentran en este caso.

Estas variaciones funcionales, en uno u otro sentido, no son más que el resultado de una determinada concepción de la obra, que podríamos definir como acción diversificada.

El conflicto de los protagonistas sigue siendo, por supuesto, el núcleo en torno al cual se articula la pieza. Pero, en su planteamiento y desarrollo, genera una serie de situaciones aledañas que, una vez justificadas dramáticamente, pasan a ser objeto de atención por sí mismas, con un alto nivel de autosuficiencia. Sin llegar a sustituir al conflicto principal, tienen el efecto de relegarlo a un segundo plano y de atraer el interés hacia dos cometidos principales: potenciar la comicidad y recrear episodios reales de la vida

cotidiana. Son las situaciones protagonizadas por estos personajes secundarios, con cuya presencia se intensifican los efectos cómicos (como en las escenas IV del acto II y V del acto III en *Genio y figura*, en *La Edad de Hierro* o en *El perro chico*), o se reproducen escenas de la vida real, como en *Los granujas*, *El amo de la calle* o *Los pícaros celos*.

En esta última función, hay que hacer notar que las escenas costumbristas se van transformando en algo necesario para la trama, fuente de datos imprescindibles para la comprensión del conflicto³⁰. Las escenas iniciales de *El amo de la calle*, recreadoras de una violenta pelea de vecindad, al tiempo que reproducen fielmente, mediante numerosos personajes, situaciones y tipos reales, son necesarias para conocer la personalidad del protagonista y la razón de todo el conflicto posterior³¹.

Aquí es donde radica la diferencia con los personajes de que habitualmente se ha servido Arniches para crear ambientes, los que he dado en llamar personajes marco.

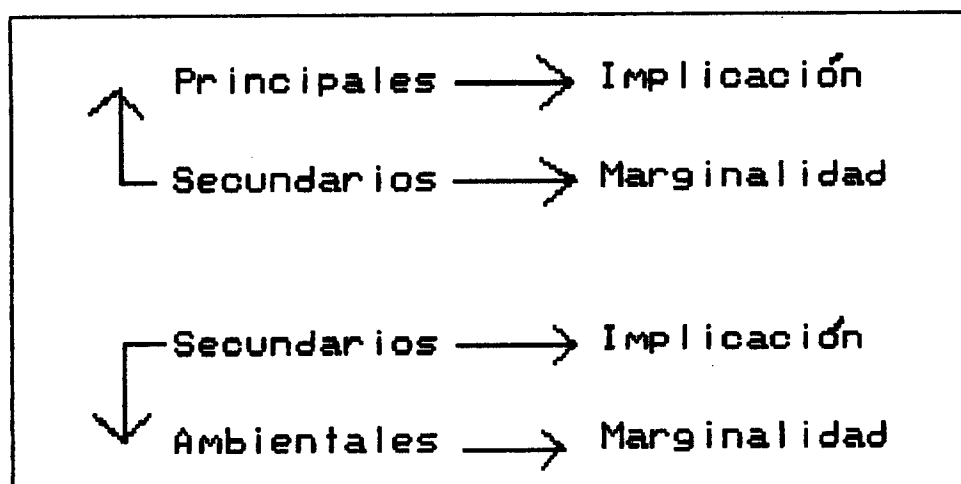
Las estampas que estos últimos configuran, lejos de ser necesarias al argumento, se ofrecen como algo marginal, ajeno a los avatares a que se ven sometidos el resto de los personajes: las escenas del campamento gitano en *Alma de Dios*, sólo justificadas por su contacto espacial con las que realmente hacen progresar la trama, o las iniciales de *Los*

³⁰No olvidemos la gratuidad que tenían en la etapa anterior, con una independencia total respecto al problema de los protagonistas.

³¹Arniches, C. y López Silva, J., El amo de la calle, Madrid, 1910, p. 8-10

chicos de la escuela, donde los numerosos arrapiezos que asisten a una escuela rural recrean con gran realismo este ambiente.

Así pues, en la cadena de ambigüedades que esta movilidad funcional produce, sólo existe un criterio capaz de diferenciar a los numerosos personajes que componen escenas de corte similar: su grado de marginalidad o implicación en la trama, y ello aplicable a las dos zonas en conflicto:



Otra modificación importante se refiere a la aparición de nuevas categorías, derivadas de formas específicas de organización dramática que ya han sido mencionadas.

La inclusión de subestructuras como el sueño, la narración o la fantasía, obliga a establecer dos categorías de personajes: reales e imaginarios. La familia que escucha

la narración de la abuela, el juguetero y su dependiente o la familia Cañizares, son el necesario soporte real para que la creación imaginaria sea posible.

Son los grupos con ámbitos de actuación independientes, sin contacto alguno entre los. Y dado que el problema de los personajes imaginarios constituye la verdadera razón de ser de la obra, dentro de ellos vuelve la jerarquización anterior.

En definitiva, el mantenimiento de las categorías tradicionales, con una mayor flexibilidad (o indefinición), que posibilita el trasvase entre los grupos, y la aparición de nuevas categorías, son los rasgos que definen la actuación de Arniches en este primer aspecto.

No hay que olvidar que, junto a estos valores exclusivamente funcionales, todos los personajes son portadores de una significación de orden ético en virtud de la cual son buenos o malos, víctimas o verdugos, oprimidos u opresores, felices o desgraciados. Prácticamente, no quedan personajes neutros o de significado irrelevante: todos toman postura o representan modos de ser ejemplarizantes.

El posterior análisis del contenido ideológico nos proporcionará una idea más clara de la hechura de estos personajes y su significado en el juego escénico.

LOS PROTAGONISTAS DE LA ACCION

En tanto que el grupo de personajes sobre el cual se organiza la trama y se representan los conflictos posee una carga significativa evidente, interesa conocer quiénes y cómo son estos personajes, cuál es el grado de relación con sus precursores y en qué medida son exponentes de los tiempos en que ven la luz.

1. Quiénes son

En clara continuidad con lo hecho hasta ahora, Arniches sigue seleccionando a sus personajes de entre la clase trabajadora, urbana y rural, y los estratos inferiores de las clases medias: empleados, pequeños comerciantes, dependientes, militares de baja graduación, colonos de fincas rústicas, etc.

Casi todos son individuos que, dentro de su modestia, gozan de la seguridad económica que les proporciona su trabajo: modistas, peinadoras, dueños de tabernas, pescadores o huertanos, carniceros y vendedores ambulantes, además de los antes citados, disfrutan de unas condiciones de vida que no constituyen problema. Sea por conformidad con lo escaso, por adaptación o por real seguridad, lo cierto es que los conflictos que estos individuos protagonizan no se refieren a su situación económica o a su miseria material.

Naturalmente, hay situaciones de pobreza extrema, con personajes que tienen que asegurarse casi al día la supervivencia (en *Los granujas* o *La gente seria*); pero ni siquiera aquí es la necesaria búsqueda del pan de cada día el principal objeto de preocupación, sino sólo un dato que utiliza el autor para poner de manifiesto con más rotundidad su comportamiento ejemplar.

Junto a estos personajes de extracción popular, empiezan a asomar otros situados en ámbitos sociales y económicos más elevados: el banquero y senador de *El pollo Tejada*, los socios de *El trust de los Tenorios* o el joven abogado de *Genio y figura*.

Con la introducción de las clases pudientes como protagonistas de las obras, Arniches inicia una línea productiva que tendrá su continuación y pleno desarrollo en las comedias de los años posteriores. Pero, en este momento, son aún minoría; las clases populares siguen captando, de modo preferente, la atención del autor alicantino, como puede comprobarse en el estudio de personajes de la primera parte³².

2. Cómo son

La relación de dependencia con el género chico se traduce en un esquematismo caracteriológico que obliga a hablar de

³²Véase cuadro 20.

tipos en la mayor parte de las obras. No obstante, despuntan algunos casos de personajes más humanos, con mayor carga de verosimilitud; a la vez, el proceso de tipificación se orienta en otras direcciones.

A la hora de examinar cómo ha construido Arniches sus personajes, qué clase de datos se muestran más relevantes y hasta qué punto ha logrado crear caracteres, hay tres aspectos que considerar.

A.- Definición por un solo rasgo

Forma que integra el código teatral del género chico, a la que me referí anteriormente como el dato identificador, y que es la dominante también en esta etapa.

Un rasgo de carácter (el apocamiento de Virtudes, la fiereza de don Gumersindo o de Pepe el Tranquilo), de conducta (la infidelidad de Dolorettes, la maledicencia de Pascualico, la vagancia, la frivolidad irresponsable de los seductores...) o de situación (la creada para engañar en Felipe II o La primera conquista) son, nuevamente, los que definen al personaje y construye esa figura plana, sin matices y sin posibilidad de cambio que ya conocemos.

Pero el incremento de recursos para construir lo cómico permite a nuestro autor utilizar como dato identificador alguno no empleado hasta ahora, o, al menos, no con la profusión y variedad que ahora manifiesta.

El más destacado es el lenguaje. Si bien ha tenido un

apreciable rendimiento como recurso de tipificación regional³³, la perspectiva ahora adoptada difiere notablemente de la anterior.

Sorprende observar el número de ocasiones en que el personaje se define por un lenguaje extremadamente retórico, hiperculto, plagado de latinismos; lenguaje ajeno por completo al del resto del grupo, y con indudable intención ridiculizadora. Es la marca que identifica a Quintiliano (La muerte de Agripina), de profesión secretario de ayuntamiento, así como a los también secretarios de Doloretos y Los chicos de la escuela, o al dependiente Benardino, en Los niños llorones:

"Cristóforo	-¡Buenas todos (Mirando) ¿No hay nadie?
Don Jorgito	-(Que mira por todas parte) ¡Ni un anima vili surca el Océano Pacífico de esta soledad, señor Alcalde!
Cristóforo	-Pos llame usté" ³⁴ .
"Bernardino	-¿No ha surgido tu tía?
Milagros	-No, pero vete.
.....
Bernardino	-¡Es que yo quería proferirte una expresión... antes de evacuar de aquí!" ³⁵

Sin duda constituyó un hallazgo de gran efecto que Arniches no vaciló en aprovechar, puesto que lo utiliza en

³³Valor que sigue teniendo, como puede apreciarse en Los niños llorones, Los guapos, Doloretos, La divisa, La alegría del batallón... por citar sólo ejemplos de lenguaje no madrileño.

³⁴Arniches, C., Doloretos, La Novela Teatral, Madrid, 1917, p.11

³⁵Arniches, C., Paso, A. y García Álvarez, E., Los niños llorones, Madrid, 1901, p. 19-21

tres piezas consecutivas³⁶ y una del año siguiente (1903). Más adelante, Benavides (Mi papá) también empleará un lenguaje culto y, por ello, diferenciado del resto; pero sin caer en el ridículo de los anteriores. Por último, en *Genio y figura* (1910), será Carratalá un nuevo ejemplo de este procedimiento caracterizador.

La eficacia cómica y distintiva de este recurso, reside en la desviación de la normalidad que pone de manifiesto; la misma desviación que subyace al empleo de ciertos tics, sean lingüísticos, gestuales o de conducta significativamente anormal.

Así, don Pablo, en *Genio y figura*, se distingue por repetir dos o tres veces, en cada intervención, la misma frase³⁷. En la misma obra, Rico es tartamudo y Adelfa hace gala de un comportamiento constante y extremadamente histérico.

En *La gente seria*, este gesto especial queda registrado en la acotación donde se presenta a los personajes. Refiriéndose a Severiano, dice el autor:

"La nota saliente de este tipo es que todo lo limpia con el pañuelo; sus botas, el kepis, la silla en que se sienta, etc."³⁸

Del señor Justino afirma:

"Lleva en la boca un puro apagado, que enciende

³⁶Estrenadas todas en el espacio de diez meses

³⁷Arniches, C. y García Álvarez, E., Paso, A. y Abati, J., *Genio y figura*, Madrid, 1910. Véase escena V, acto I, p. 19-21.

³⁸Arniches, C. y García Álvarez, E., *La gente seria*, Madrid, 1907, p. 27

inútilmente repetidas veces"³⁹.

Por último, Pepe el Loro habla marcando exageradamente las erres (de ahí su apodo):

"- Rrrrrepito lo mismo.
- Rrrrrealmente serio.
- ¡Rrrrrrediez! ¡La escacharré!"⁴⁰

En definitiva, tipos unívocos, a los que no es posible imaginar en otras situaciones o con otras conductas.

B. Lo melodramático como criterio caracterizador

Otra forma de definir personajes es la inherente a este género: las cualidades y defectos son llevados al extremo, y lo que identifica a un personaje es su bondad sin límites, su desgracia inenarrable o su perversidad total.

Lo que aquí opera no es la definición por un solo rasgo, sino, al contrario, por la conjunción de varios que se refuerzan unos a otros, por contraste o asociación, hasta confluir en el resultado extremado que se pretende.

La figura de Tarugo, en *El puñao de rosas*, es paradigmática.

Al comienzo de la obra se nos proporciona un retrato que más parece de animal que de persona:

"...el bestia más bestia que ha criado la sierra... Su cara es un pecao, su palabra un gruñío; rúo, torpe,

³⁹Ib., p.27

⁴⁰Ib. p.28 y ss.

esastrao,probe..."⁴¹

Esta es la imagen que proyecta al exterior, confirmada por su propio hermano:

"Güeno como el pan tierno. ¿Pero bruto? Fuimo un día a Córdoba, entró en la fonda y ze comió los paliyos de los diente creyéndose que eran er postre..."⁴²

Fealdad, rudeza, lenguaje rudimentario, carencia de recursos para las relaciones humanas (especialmente femeninas); en suma, primitivismo en todos los órdenes. Este es el conjunto de rasgos, cada uno de ellos en su versión extrema, que ha reunido el autor para construir el personaje menos atractivo que se pueda imaginar; de tan tosco, parece incapaz de sentimientos propios de seres superiores.

Pero el desarrollo de la pieza, y sobre todo, las últimas escenas, nos conducen al polo opuesto, y nos desvelan al ser más humano y digno de admiración: honrado y trabajador, amante hasta el límite, dispuesto para los más dolorosos sacrificios, valiente como ninguno para defender una causa justa. Cualidades que cobran más fuerza al estar alojadas en tan pobre recipiente; sin duda, el contraste entre elementos extremos es el mejor recurso para revalorizar uno de los términos.

Este modo de proceder es seguido en numerosas ocasiones por nuestro autor, y así como en lo cómico siempre cabe adivinar la mano del colaborador, en especial de García

⁴¹ Arniches, C. y Asensio Mas, E., El puñao de rosas, Madrid, 1902, p. 7

⁴² Ib. p. 9

Alvarez, el procedimiento que ahora nos ocupa pertenece a la clara estirpe arnichesca. las obras donde los personajes quedan definidos por esta polarización son numerosas: además de la citada, Los granujas, Los chicos de la escuela, El maldito dinero, Los guapos, La noche de Reyes... En todo caso, individuos sometidos a un modo de ser que no permite fisuras y del cual, a veces, terminan siendo víctimas.

C. Personajes con vida propia

Cuando la pluma de un escritor da vida a un número tan elevado de personajes, y si ese autor, además, es un gran observador de la conducta humana, es previsible que, de vez en cuando, entre tanto convencionalismo y repetición, dé vida a algún personaje más convincente y creíble que la mayoría. No son muchos, ciertamente, los personajes de estas características; pero existen.

Uno de ellos es Feliciano, de Las estrellas(1904), obra escrita en solitario por Arniches.

A la obstinación de Prudencio que, cegado por el amor a sus hijos, les empuja tras la ilusión de un triunfo en las variedades y en el toreo, Feliciano opone la sensatez y el realismo, sin menguar por ello su igualmente grande amor maternal. Personaje humanísimo, en el que caben los sentimientos y conductas más reales: agresiva y violenta por la indignación que le produce el comportamiento de su familia, llora de impotencia y amargura cuando comprueba lo inútil de

su oposición; su firmeza se desmorona ante la partida de los hijos, que abandonan el hogar para buscar la gloria; y, en su soledad, llega a desear este triunfo, aun en contra de sus más profundas convicciones, sólo por no ver sufrir a quienes tanto quiere. Y en el momento decisivo, acoge a los fracasados sin recriminaciones ni sentimentalismos, de acuerdo con un carácter aparentemente brusco y seco, en la escena probablemente más tópica de la pieza.

Feliciano se ve asaltada por los sentimientos más contradictorios: quiere oponerse a lo que considera una locura, pero su condición de madre le hace, a veces, retroceder, dudar, y mostrarse indecisa. Supedita el inmenso dolor que le produce el ser abandonada por todos a la firme convicción de estar actuando correctamente; pero sufre en silencio las consecuencias de esta decisión.

En estos dualismos, se revela su humanidad y su verdad, quizá perjudicada por la inevitable actitud reconciliadora final que la ejemplarización exigía. Ciertamente, Arniches no ha construido aquí un personaje complejo, pero sí más verdadero de lo habitual.

Junto a ella, Prudencio es el hombre deslumbrado por las falsas ilusiones; actúa de buena fe, buscando la gloria para sus hijos y no tanto el lucro personal; y en su proceder, acusa la influencia de unos amigos poco sinceros que le precipitan al fracaso. Su papel consiste en plantear un conflicto que propicie la actuación de Feliciano, personaje nuclear y portadora del mensaje de la obra.

A la misma humanidad se acerca Ezequiela, en *Alma de Dios*. Incluida en el amplio grupo de las bravías, es una mujer de buen corazón, pronta a ayudar al débil, al desgraciado y al que sufre injustamente. A mi modo de ver, sin embargo, no contiene la carga de verdad de antedicha Felicianita. Se reduce a un esbozo de carácter, más ajustado al patrón de mujer de rompe y rasga, con un fondo de verdad natural, que se encuentra en obras anteriores, aunque aquí más desarrollado. Eso sí, la interpretación de Loreto Prado sin duda le aportó un gran poder de convicción.

Otro personaje, en mi opinión, también logrado, es Benavides, protagonista de *Mi papá*. De orientación completamente distinta (se trata de un enredo al más puro estilo vudevillesco), explicita la figura del pícaro simpático, mediante unos rasgos de conducta de indudable coherencia interna. El personaje en sí no es nuevo, pero el tipo está bien construido y no es gratuito.

Contiene en él la actitud del hidalgo hambriento y orgulloso, de tan arraigada estirpe hispánica, junto con un intenso sentido del presente, en virtud del cual organiza su vida. No se plantea problemas futuros, ni las consecuencias que puedan derivarse de sus actos.

A pesar de conducirse de una forma éticamente reprochable, el personaje se hace atractivo, porque representa una forma de encarar la vida que Arniches, en el fondo, valora positivamente: con alegría, sin amargarse ante los inevitables problemas, y disfrutando al máximo las posibilidades que cada

día ofrece (tesis semejante a la de *La gente seria*).

Con todo, podemos concluir que los modos de hacer constituyeron su aprendizaje teatral \osiguen pesando en exceso. Los personajes, en su práctica totalidad, responden a unos tipos prefigurados, aunque los moldes ahora sean otros. Y sólo en algunos casos, avanza en la creación de personajes que convencen por su humano proceder, bien contruidos y de indudable eficacia dramática.

3. Sus funciones y significados

La adscripción de Arniches a un sistema de valores cuya exposición y defensa se hace cada vez más evidente, dota a los protagonistas de un significado que determina su papel en la obra. Representan los valores y antivalores, lo que está bien o merece reproche, el deber ser o sus contrarios.

En este juego de dualismo y contrastes, consisten todas las obras; y, en él, los protagonistas asumen la función de héroe o antihéroe, en tanto que encarnan uno de los términos de la oposición.

No se trata, en cuanto a los primeros, de seres superiores, ni a los demás hombres ni a su ambiente; no son personajes distintos, sino hechos de la misma materia que el espectador que los contempla.

Los antihéroes, por su parte, no siempre son oponentes a un héroe (función habitual de este personaje): hay ocasiones, como veremos, en que no hay un héroe definido, y

quien representa el antivalor asume el protagonismo exclusivo.

Por tanto, el empleo aquí de estos términos, de larga tradición y variados significados, se justifica en razón de un didactismo que otorga dimensiones "heroicas" (ahora en el sentido más común) a unos seres anónimos, vulgares e ignorantes, pero sabios en su vivir; sólo superiores en cuanto que poseen la verdad, la sensatez y la generosidad, frente a quienes se aprovechan de las debilidades humanas y hacen de la vida un perpetuo escenario de su falta de escrúpulos. Estos son los héroes arnichescos, y su significado se perfila en esta década con mucha nitidez, como desarrollo de un proceso iniciado en *El santo de la Isidra*⁴³.

Ahora bien: esta dos funciones pueden materializarse en una figura individual, bien definida, o en la actitud colectiva de un grupo, donde no se destacan individualidades. Mientras en *El puñao de rosas*, Tarugo, representante de la bondad natural, se enfrenta a Pepe, señorito ocioso y falso, (en confrontación con el cual, el primero muestra su plena dimensión heroica), en *La reja de la Dolores* el caso es distinto: la figura antiheroica del fanfarrón Guiños, sólo encuentra contrapartida en la acción de un amplio grupo de

⁴³Estas características de los héroes arnichescos, que tanto los alejan de la figura grandilocuente y admirable de los dramas épicos, ha llevado a Ruiz Lagos a considerarlos, precisamente antihéroes:

"Los antihéroes son el reverso de la medalla de los personajes centrales de Tamayo, López de Ayala, Echegaray e incluso el mismo Benavente. Frente a una riqueza personal e histórica en aquellos, los antihéroes de Arniches carecen de historia, son figuras ocultas, pequeñas, no tomadas por el oropel de la vida pública..." Ruiz Lagos, M., Sobre Arniches: sus arquetipos y sus esencia dramática, en "Segismundo", nº 4, Madrid, 1967, p.288.

Aun admitiendo esta interpretación, que, por otra parte, coincide con lo que acabo de afirmar, tampoco hay duda de que, en el marco de cada obra, cumplen una auténtica función de héroes.

vecinos, con la expresa finalidad de castigar al antihéroe para dejar claro que así no se puede ser.

Algo parecido ocurre en las obras de fresco o pícaro: siempre en el lado de las conductas reprobables, se enfrentan implícitamente a unos opuestos que no están encarnados en una figura definida.

En consecuencia, se perfilan tres formas de organizar el protagonismo:

- a) Un solo protagonista destacado, héroe o antihéroe.
- b) Dos personajes opuestos, o bien un triángulo amoroso con la oposición 2/1.
- c) Grupo protagonista.

Para la distribución de estas formas, véase el cuadro adjunto.

A su significado general, héroes y antihéroes, en ocasiones, otros valores y sentidos (siempre en el entendimiento de que puede tratarse de figuras masculinas y femeninas).

EL HEROE

En lo que respecta al primero, son los siguientes:

1. Héroe protector

La frecuente presencia de seres desvalidos, abandonados

o despreciados, provoca la aparición de este personaje, que, además de representar la conducta ejemplar, se constituye en defensor de la víctima y encargado de reparar el daño. Es Cañamón en *Los granujas*, Ezequiela, en *Alma de Dios*, Cascales, en *La alegría del batallón* o Teresita en *El hurón*. Personajes que esgrimen la justicia, la comprensión y la amistad como armas en su tarea de "enmendar entuertos", en la que, como es obvio, siempre resultan victoriosos.

2. Héroe víctima

También son frecuentes los casos en que la verdad y la integridad parecen sucumbir ante la fuerza del mal. En ellos, el héroe se manifiesta como la víctima de una agresión que sólo en el último momento de la obra será reparada. Así, en *La canción del naufrago*, *La noche de Reyes* o *La divisa*, todas con el problema común de la infidelidad.

3. Héroe estrella

Se trata de casos particulares de obras pensadas para que el/la protagonista sea el permanente y único centro de interés: por lo común, obras escritas para un actor o actriz determinados.

Lo que se ve aquí es un personaje atractivo, simpático y bueno, que no debe enfrentarse a graves obstáculos: se muestra en situaciones de la vida cotidiana. Así es Manolita, en *El tío de Alcalá*, *Virtudes*, en *Gazpacho andaluz*, e incluso

Teresita, en El hurón; todas ellas encarnadas por Loreto Prado⁴⁴. Perfectamente adecuados al modo de ser de esta actriz y creados para su lucimiento, carecen prácticamente de carga conflictiva.

EL ANTIHEROE

Junto a la representación de modos de ser censurables, comporta significados que definen su relación con el héroe, o con lo que constituye el "deber ser". Son los siguientes:

1.- Agresor

La inicial desgracia o infelicidad del héroe, se debe al daño, voluntario o no, que su oponente le ha causado. Esta agresión puede venir de la mano de un solo individuo (El puñao de rosas, Los pícaros celos, La divisa, Doloretas), de una pareja (La canción del naufrago, La noche de Reyes) o de todo un grupo, como en Alma de Dios.

En cualquier caso, son individuos que subordinan la rectitud moral a sus intereses personales; malévolos, envidiosos, maledicentes y desleales, someten a prueba una y otra vez los fundamentos de una vida honrada, para terminar sucumbiendo ante la solidez de tales principios. Eso sí, después de haber provocado sufrimientos de toda índole y desgracias que no siempre se reparan.

⁴⁴Curiosamente, los personajes que Arniches concibe para lucimiento de esta actriz son siempre héroes; los pensados para Carreras o algún otro actor, son antihéroes (frescos, seductores...) Una vez más queda patente la función ejemplarizante de las mujeres.

2.- Fresco

Encarnación viviente de todo lo que no es admisible en una sociedad sana, puede presentarse en las variantes de pícaro, seductor o chulo, figuras de rasgos próximos y, a veces, intercambiables.

El tipo de fresco, que en la obra arnichesca de esta etapa tiene un perfil definido, ha sido objeto de diversas valoraciones, que van desde sus rasgos comunes con el pícaro (su antecesor más notable), hasta los más propios de su figura actual. Ruiz Lagos parece incluirlo en la figura del donaire o gracioso, al que caracteriza como "máximo representante de la vagancia, pero generoso y honrado. Vive su vida, como los antiguos pícaros, de lo que viene, y posee artilugios para conseguir del sexo femenino lo que le apetece, por medio de halagos y zalemas"⁴⁵. En mi opinión, el fresco rebasa ampliamente los límites del gracioso y le añade nuevos aspectos.

Por su parte, McKay lo define como "un individuo bribón y guasón, en quien se combinan la sagacidad del pícaro y el ingenio encantador del bufón... es la encarnación de la falsedad, la diversión, la cobardía, la dejadez y la codicia..."⁴⁶. Y Berenguer Carisomo afirma que su inclinación al vicio se centra en la explotación de "dos pecados

⁴⁵Ruiz Lagos, M., ob.cit.p.287

⁴⁶"...is a roguish, teasing fellow in whom is combined the cunning of de "pícaro" and the disarming wit of de fool... he is the incarnation of deceit, gaiety, cowardice, careless, and greed..." McKay, ob.cit.p.56

capitales, la lujuria y la gula"⁴⁷.

Su procedencia picaresca es indudable⁴⁸, aunque con algunas diferencias importantes, que muestran su transformación y las interferencias con otros tipos: ahora se trata de un hombre maduro, a veces un viejo, con el rasgo de seductor como principal ingrediente de su personalidad.

Sin duda, a la figura del pícaro hay que añadir, como materias primas de este tipo en su configuración presente, la de don Juan (desde luego sin elemento satánico ni trágico de este personaje) y los chulos del costumbrismo madrileño⁴⁹.

En su condición de seductor, adquiere la más variada gama de formas: el viejo verde, que alardea de una falsa juventud; el bravucón barriobajero, que colecciona mujeres como trofeos de guerra; el joven presuntuoso, incapaz de responder a las expectativas que despierta; el donjuán profesional, poseedor de una variada colección de recursos; o el calavera simpático, garantía permanente de diversión que, sin embargo, no considera la seducción como objetivo exclusivo.

A estas "cualidades", el fracaso añade la prodigalidad, la permanente disposición a la juerga, artes de sablista

⁴⁷ Berenguer Carisomo, A., El teatro de Carlos Arniches, Ateneo Iberoamericano, Buenos Aires, 1937, p.35

⁴⁸ Cfr. también la referencia de Ruiz Morcuende en su Introducción a Castillo Solorzano, La garduña de Sevilla y anzuelo de las balsas, Clásicos Castellanos, Madrid, 1922, p. XXIX, quien lo considera un digno sucesor del Buscón y del Guzmán de Alfarache.

⁴⁹ Véanse los descritos en Ucelay da Cal, M., Los españoles pintados por sí mismos, México, 1951.

No obstante, es interesante tener en cuenta que las anteriores prefiguraciones del fresco reseñadas en la primera etapa (V.p. 248) se limitan a los rasgos más propios del pícaro: el pobre y necesitado holgazán que pretende vivir de los demás gracias a su ingenio y malas artes. No tienen, todavía, las notas donjuanescas que le definen en la presente década.

y, desde luego, declarada repulsión al trabajo: bien porque su situación económica le exime de tan penosa tarea, o bien por absoluta incapacidad para asumir responsabilidades, lo que le sitúa en dependencia constante de amigos y parientes.

Posiblemente, sea esta acentuada irresponsabilidad lo que hace inadmisibile al fresco para nuestro autor. Porque se puede admitir, incluso es grata, la existencia de pícaros simpáticos, que aporten la visión amable de la vida y compensen la excesiva seriedad y empaque de muchos supuestos "virtuosos"; pero, a la postre, hay que dejar claro el valor meramente coyuntural de esas cualidades, que nunca pueden justificar por sí solas una vida, si no van acompañadas de la honradez y el trabajo responsable⁵⁰.

Así entendido, el fresco no es un agresor. Sólo busca su propia complacencia; aunque, en el transcurso de sus peripecias, pueda causar daño a otras personas, su acentuado narcisismo le impide incluso advertirlo; únicamente persigue su satisfacción personal y una valoración social para sus hazañas, sin pararse a considerar la catadura moral de tales acciones.

⁵⁰ También a diferencia del pícaro, el fresco lleva consigo una valoración moral incuestionable.

Así se pronuncia Berenguer Carisomo (ob.cit. p. 37 y 84) y en afísle insiste McKay:

"He must therefor suffer the consequences of his intemperance at the hands of rigid, outraged society... For these moral desviations he is punished in a physical way through beeating, fisticuffs, or clubbings." (ob.cit. p. 56).

Lo mismo opina Lentzen, para quien estos finales a base de castigos físicos recuerda los de las comedias de Molière:

"Die Auflösung in eine Schlägerei erinnert an die alten Maskenspiele und Molières Komödien, in denen auch oft die Ubeltäter durch Hiebe und Schäge gestraft werden" (Lentzen, M., Carlos Arniches. Vom 'género chico' zur 'tragedia grotesca', Droz-Minard, Genève, 1966, p. 62.

3.- Víctima

También hay antihéroes que lo son de forma involuntaria. Pobres desgraciados cuyas conductas se explican por su inmadurez, ignorancia, perniciosa influencia de otros o excesivas presiones sociales. Cañizares, por ejemplo, es víctima de sus propias ideas, fruto de un desconocimiento de la realidad⁵¹; Prudencio, en *Las estrellas*, lo es de su amor de padre, que le impide discernir cuál es el verdadero bien para sus hijos; o el pobre Serafín, en *La pena negra*, de su imagen social hecha pedazos al ser abandonado por una mujer.

No han comprendido dónde está la verdad y siguen caminos erróneos, que, al final, les producen daño. Sólo en el último instante reconocen y asumen su error, con lo que el orden queda reestablecido y el personaje, en cierta manera rehabilitado:

"...no me regañes. Este sueño me ha quitao las ilusiones, porque he visto que eso de mandar no es tan fácil como yo me figuraba"⁵².

PROTAGONISMO DEL GRUPO

La ausencia de conflicto unitario es una de las razones que otorgan papeles destacados a una variedad de personajes de rango similar. La relación entre ellos viene a ser la de las piezas de un mosaico que, combinadas adecuadamente,

⁵¹ Por ello insisto en considerar a este personaje distinto de la restante colección de frescos, aunque en la mayoría de los estudios sobre Arniches y en la propia crítica de la época, se le considere una variante más del mismo tipo.

⁵² Arniches, C. y García Álvarez, E. y Casero, A., El iluso Cañizares, Madrid, 1906, p.44.

proporcionan un vistoso resultado conjunto, aunque cada una de las partes tenga entidad propia. Es lo que sucede en La muerte de Agripina, Los niños llorones e incluso en Los chicos de la escuela.

Otra cosa es la dimensión pluripersonal que alcanza una conducta individual: la maledicencia de Eloy, en Los pícaros celos, provoca serios problemas en dos matrimonios, de la misma forma que la avaricia de Lorenzo y Bruna (El maldito dinero) no sólo acarrea su propia infelicidad sino la de Angelita, Félix, Eulalia y, de forma indirecta, la de Merlín.

En estos casos, las funciones de héroe/antihéroe no están incardinadas en un solo individuo, sino en grupos de sujetos caracterizados por los mismos procedimientos que los individuales.

CUADRO 3

DISTRIBUCION DE LAS FORMAS DE PROTAGONISMO

A	HEROE	50,55,58,68,80,82,84
	ANTIHEROE	56,60,65,69,70,71,73,75,81, 85,86,88,90
	B HEROE/ANTIHEROE	51,54,57,59,61,66,67,74,76, 77,87,89
C	GRUPO	52,53,62,64,72,78,79,83
PROTAGONISTAS		OBRAS

La revista "El siglo XIX", con sus personajes nexos, no responde a ninguno de los tipos indicados.

REPERTORIO DE TIPOS

La evolución parcial que venimos constatando en el teatro del autor alicantino significa que, si bien sus personajes continúan siendo variaciones sobre los mismos esquemas, el catálogo de tipos operativo en la primera etapa no es por completo trasplantable a esta segunda. La mecánica repetición de situaciones idénticas, con unos personajes de también idéntica factura, cede paso a un elenco de peripecias más originales y variadas. Por una parte, observamos tipos recurrentes, ya conocidos; por otra, personajes definidos por nuevos criterios, agentes de conductas más diversas y verdaderas.

El presente repertorio tiene como punto de referencia inexcusable el descrito para la década precedente; se trata de saber, en definitiva, qué figuras se mantienen (y, en este caso, si sufren modificaciones) y cuáles desaparecen, además de las nuevas configuraciones.

PERSONAJES PRINCIPALES

A. Tipos reiterativos

1. Triángulo protagonista de situaciones de amor contrariado:

1.1 Padre/madre opositor

1.2 Hija/hijo contrariado

1.3 Pretendiente rechazado.

2. Contraste apariencia/realidad

2.1 Cazadotes

2.2 Familia cazadotes

2.3 Viejo/a ridículo/a

2.4 Seminarista sin vocación

Tipos estos con muy escasa representación, como puede observarse en el cuadro adjunto.

El citado en último lugar sólo hasta cierto punto puede considerarse un tipo reiterativo, puesto que, más que ajustarse al patrón irreflexivo y estereotipado del seminarista cuyo deseo real es casarse, está creado para patentizar las debilidades humanas y la necesidad de comprensión hacia ellas, frente al orgullo de la virtud intolerante.

3. Estereotipos sociales

3.1 Varón celoso de su honra

Sólo se corresponde con su predecesor en 81 y 90. En los demás casos, la necesidad de salvar la honra, incluso por encima del amor, adquiere tonos dramáticos y se convierte en la tragedia del personaje, más dolido por el engaño del que se supone víctima que por la imagen social que proyecta.

3.2 Seductor

Objeto de una clara expansión, como he señalado, y mucho más frecuente que en la etapa anterior.

4. Tipos populares

4.1 Mujer dominante/marido sometido

4.2 Militar mujeriego

4.3 Fanfarrón

4.4 Trabajador honrado

B. Representación de modos de ser

Muestrario de conductas con claro sentido ejemplarizante. Responden a la dualidad héroe/antihéroe que he mencionado: los seis primeros son modos de ser heroicos, mientras los restantes muestran conductas reprobables.

1. Muchacha casadera, alegre y honrada

2. Pretendiente honrado y noble

3. Joven enamorado/a en silencio

4. La buena casada

Mientras que en los primeros años la casada siempre era una mujer mayor, nada atractiva, bravía y dominadora, ahora encontramos a la casada joven, con problemas que afronta con entereza.

5. El buen marido

También hombre joven, confiado, amante de su mujer, honesto y trabajador.

6. El buen progenitor

Personaje muy frecuente por su amor de padre (o madre). Por este amor es capaz de los mayores

sacrificios, que a menudo constituyen el conflicto de la pieza. Siempre se mantiene la relación padre-hija, madre-hijo.

7. Mujer infiel
8. Hombre vengativo y sin escrúpulos
9. Envidioso
10. Fatuo
11. Iluso
12. Avaro
13. Vago
14. Golfo
15. Cacique
16. Acompañante del fresco o chulo

C. Tipos populares nuevos

Se incluyen aquí personajes con menor carga ejemplarizante, siempre en papel de principales, que no aparecían en la etapa anterior.

1. Portera: entrometida, chismosa, celestina
2. Autor/actor dramático, siempre fracasado
3. Jóvenes de vida alegre
4. Madrileño: cachazudo, educado, serio, sentencioso
5. Catalán: espíritu mercantil
6. Militar sudamericano: de profesión sus sublevaciones

PERSONAJES SECUNDARIOS

La modificación de sus características y funciones antes señaladas, se traduce en una importante reducción del repertorio de tipos: desaparecen casi por completo las profesiones tipificadas y disminuyen los tipos populares.

A. Tipos funcionales

Necesarios para el desarrollo de la acción.

1. El interesado: colabora por dinero, sin imperativos éticos definidos.

2. Protector o consejero

3. Triángulo en situaciones de amor contrariado:

Padre opositor

Hija contrariada

Pretendiente rechazado

Típico conflicto que, en estos casos, constituye la segunda acción.

B. Tipos populares y profesionales

1. Asistente

2. Actor fracasado

3. Guardia municipal

4. Vecinas

5. Casera
6. Cura
7. Empresario de espectáculos
8. Gitanos
9. Horteras
10. Viejo verde

Junto a la escasa representación de estos tipos, hay que constatar también la desaparición de otros de bastante rendimiento en el género chico: militares, paletos, alcaldes y tipos rurales, revolucionarios y anarquistas... de los que, en este periodo, no aparece un solo caso.

CUADRO 4

DISTRIBUCION DE TIPOS.PERSONAJES PRINCIPALES

	TIPO	OBRAS
R e i t e r a t i v o s	Triángulo amor contrariado	52,53,62,77
	Cazadotes Familia cazadotes Viejo/a ridículo/a Seminarista	83 79 50,56,81,87,89 81
	Varón celoso de su honra Seductor	51,74,80,81,90 52,60,65,69,73,85,86, 88,90
	Mujer/marido Militar mujeriego Fanfarrón Trabajador honrado	55,56,80 52 70,74 61,67,83
M o d o s d e s e r	Muchacha casadera Pretendiente honrado Enamorado oculto La buena casada El buen marido El buen progenitor	50,54,57,72,80 50,51,54,57,72,76 51,52,57,74 55,64,81,89,90 59,78,85,88,89 53,54,57,59,62,68,72, 74,76
	Mujer infiel Hombre vengativo Envidioso Fatuo Iluso Avaro Vago Golfo Cacique Acompañante	51,59,76,88 59,76,83 54,61,64 75,79 71,87 72 61 58 62 60,65,70,88
P o p u l a r e s	Portera Autor/actor fracasado Jóvenes de vida alegre Madrileño Catalán Militar sudamericano	50,82 53,77 56,60,81,89 65,74,80 79 79

CUADRO 5

DISTRIBUCION DE TIPOS.PERSONAJES SECUNDARIOS

	TIPO	OBRAS
F u n c i o n a l e s	Interesado	54,56,89
	Protector	58,59,70,76
	Triángulo de amor contrariado	59,76
P o p u l a r e s y p r o f e s i o n a l e s	Asistente	52
	Actor fracasado	53
	Guardia municipal	55,69,75
	Vecinas	58,86
	Casera	78
	Cura	78
	Empresario	60,71
	Gitanos	80,84
	Horteras	60,77,86
	Viejo verde	72

EL PERSONAJE CORAL

La presencia de un personaje colectivo dota a la obra dramática de significado propio. Obliga a estudiar al individual a la luz de las relaciones entre ambos, que, a su vez, toman forma de acuerdo con el papel que el primero desempeña.

En lo que atañe a su presencia en las obras y a su composición, el coro es uno de los elementos que experimenta menos variaciones: aunque disminuye algo la proporción de intervenciones corales (hay piezas sin música y sin coros), no lo hace de forma significativa; y en cuanto a la composición, sigue funcionando el contraste entre lo uno y lo diverso, lo homogéneo anónimo y lo diferenciado con identidad propia. Es decir, el mismo tipo de coros que intervienen en una proporción también semejante.

Sí cambia, sin embargo, la orientación dominante de sus funciones.

Su participación en la acción dramática se inclina claramente por la senda del distanciamiento y la marginalidad. Del abanico de posibilidades abierto en sus primeras obras, Arniches se decanta ahora por las que significan alejamiento, intervención desde fuera.

En el cuadro comparativo adjunto, puede observarse cómo hay funciones que disminuyen notablemente, otras que se

mantienen y otras, en fin, que sufren un abultado incremento. La conclusión es evidente: el coro no participa en la trama a un nivel equiparable al del individuo, sino que, por el contrario, tipifica desde fuera, con arreglo a unos patrones manidos, actitudes, figuras exóticas; representa multitudes que participan en fiestas populares, carnaval o acontecimientos masivos, para crear un marco colorista; y, como siempre, aporta el componente ornamental y estético, los incisos para regalo de los sentidos, las escenas que dotarán a la pieza de sus dimensiones esperadas.

En todo caso, el individuo vive y resuelve su problema sin apenas intromisiones o juicios de la colectividad (con algunas excepciones también reseñadas en el cuadro 6, donde el coro es testigo receptor, a veces juez, de las conductas individuales sometidas a prueba)⁵³.

Esto constituye, en mi opinión, un indicio de abandono de la "vida hacia afuera", en favor de los conflictos interiores, como objeto de interés de nuestro autor. Alejamiento todavía sólo insinuado, pero que veremos confirmarse y acrecentarse en obras posteriores. De una situación ambivalente, en que individuo y colectividad se repartían el peso de la acción casi a partes iguales (si no cuantitativa, sí cualitativamente), pasamos ahora a una reducción del colectivo a aspectos marginales, altamente distanciado y con un refuerzo importante de su función

⁵³Tan sólo en nueve piezas hay algún caso en que la intervención del coro es necesaria para el desarrollo dramático.

ornamental.

Pudiera parecer un contrasentido afirmar que Arniches se orienta hacia lo individual cuando aumentan en tal medida los coros que representan multitudes, y cuando el colectivo aparece, sin desmayo, una y otra vez. Por ello, insisto en que esta abundante presencia no es apenas operativa en los conflictos planteados: no hay correlación entre la presencia material y su peso específico en el desarrollo y resolución de los problemas.

La apariencia continuista de las piezas arnichescas oculta, a mi modo de ver, una, quizá poco consciente, transformación profunda, que afecta a los planteamientos esenciales en su quehacer dramático y que queda encubierta bajo este tratamiento cómico, intrascendente y amable, que no siempre deja adivinar las preocupaciones humanas del alicantino.

CUADRO 6

EVOLUCION EN LAS FUNCIONES DEL CORO

FUNCIONES	NUMERO DE CASOS	
	1888-1900	1901-1910
1. Alegórica	4	1
2. Tipificadora	21	22
3. Pers. colectivo (equiparable a individual)	18	1
3.A. Testigo	5	9
3.B. Presentador	22	1
3.C. Destinatario del relato	5	--
3.D. Representación de multitud	4	22
4. Estética-musical	9	7

IDEAS Y VALORES

El nuevo siglo encuentra a la sociedad española sumida en múltiples contradicciones y una profunda conciencia de crisis: un sistema político, caduco e ineficaz, pero que se mantiene y sobrevive a su inspirador, Cánovas del Castillo; una política exterior que se manifiesta impotente para frenar el deterioro de la presencia española en el mundo; profundos cambios sociales, que afectan de manera especial a las clases medias y bajas, ambas en busca de un decidido protagonismo en la vida pública y de un espacio político propio; intentos de transformación de las estructuras económicas y de adaptación a las tendencias del capitalismo europeo, que entran en conflicto con la inmovilidad del mundo político y legislativo y con la eterna "cuestión agraria", causa última que imposibilita la creación de un mercado nacional.

Por su parte, los gobiernos conservadores y liberales (cada vez más parecidos, en opinión de Tuñón de Lara⁵⁴) se enfrentan con idénticos problemas: la creciente influencia del estamento militar, apoyado por el rey; la polémica entre el

⁵⁴Tuñón de Lara, M., La España del siglo XIX, Laia, Madrid, 1973, p. 361

deseo de poder de la Iglesia y una acusada voluntad de laicismo e independencia en amplios sectores (el famoso problema del clericalismo); los, cada vez más fuertes, sentimientos nacionalistas; el rápido auge del republicanismo; y, sobre todo ello, la creciente tensión social, que evidencia la fuerte conciencia socio-política de los grupos obreros y que se constituye en el principal problema de la vida española y de su política.

Junto a estas cuestiones, consecuencia todas ellas de la inercia, la impasibilidad y el anquilosamiento frente a las demandas del nuevo siglo, se gesta un ambiente cultural definido, precisamente, por la renovación y el cambio.

Desde los presupuestos decimonónicos del krausismo y el institucionismo, se desarrolla una conciencia crítica que encuentra su expresión en el pensamiento regeneracionista; pensamiento que, sin duda, canalizó el malestar de las clases medias respecto a la situación del país y a su propio papel en esta situación⁵⁵. A esto responde la proclamación de su inequívoca voluntad de presente ("...cerremos con tres llaves el sepulcro del Cid y acudamos a las necesidades del día...", dice Costa) y el hecho de abordar la pugna política desde un planteamiento moral práctico.

Su radical denuncia del caciquismo, del poder oligárquico, del ejército como instrumento político, del impresentable sistema agrario, o de la ancestral incultura del

⁵⁵Véase Ortí, A., *Estudio introductorio a Costa, J., Oligarquía y caciquismo*, ed. de la Revista de Trabajo, I, Madrid, 1976, p. CXCV-CCII.

pueblo, confluyen en la idea de "salvar España" mediante la regeneración de sus gentes, sus modos de vida y sus sistemas de gobierno.

En esta acción política, según las ideas de Costa, juega un papel decisivo la pequeña burguesía. Serán las "clases productoras" quienes deban asumir la gestión directa de los problemas nacionales, en sustitución de la estéril política parlamentaria.

En semejante clima de compromiso, tomas de postura y criterios éticos para enjuiciar la vida pública, se inserta, en opinión de Mainer, la transformación del "escritor" en "intelectual", con toda la ambigüedad y los conflictos que tal condición plantea⁵⁶. Pero, como afirma Ortí,

"...el liderazgo efectivo de los intelectuales sólo es realizable desde la posición de clase específicamente pequeño burguesa, que les convierte en los conductores necesarios de unas "masas populares" todavía indiferenciadas..."⁵⁷.

El papel del escritor se transforma, al adquirir conciencia de su compromiso con la situación que está viviendo; y, con ello, se transforma también la propia literatura, que entra en el nuevo siglo por otros rumbos, muy en relación con los que, ya desde el siglo anterior, han marcado la literatura europea.

Esta breve y, por ello, necesariamente incompleta referencia al clima político, social y cultural del comienzo

⁵⁶ Mainer, J.C., La crisis de fin de siglo: la nueva conciencia literaria, en "Historia y crítica de la literatura española", v. 6, Crítica, Madrid, 1980, p.7

⁵⁷ Ortí, A., ob.cit. p. CXVI

de siglo, es el inevitable marco para encuadrar la postura de Arniches, las ideas y valores que toman cuerpo en sus obras. ¿En qué medida participa nuestro autor de esta preocupación por la vida nacional, y cuál es su actitud ante los numerosos problemas que, una y otra vez, abordan y denuncian otros escritores?

Monleón y McKay se han referido en parecidos términos a la relación de Arniches con el pensamiento noventayochista. Ambos señalan, siempre marcando las distancias, la relativa coincidencia con este pensamiento en piezas tales como *La señorita de Trevélez*, *Los caciques*, o *La heroica villa*⁵⁸, todas ellas pertenecientes a la década 1911-1921. Pocas o ninguna referencia al pensamiento arnichesco de épocas anteriores.

Esto es lo que voy a exponer a continuación: la forma de pensar del autor alicantino en la primera década del siglo, es decir, cuando Baroja, Unamuno, Ganivet o Costa ya han publicado sus obras más representativas y cuando la conciencia de crisis y transformación se encuentra en un momento culminante.

Resulta obvia la imposibilidad de un cambio sustantivo en el breve transcurso de unos años. El Arniches de comienzos de siglo es, en esencia, el mismo que conocimos en años anteriores.

Sus producciones revelan con claridad su pensamiento. Los

⁵⁸ Monleón, J., Arniches: la crisis de la Restauración, en 'Carlos Arniches', Taurus, Madrid, Madrid, 1967, p. 36-38; McKay, ob. cit. p. 20-22

conflictos siempre se resuelven con el mismo tipo de soluciones, las conductas son objeto de valoración y, por si esto fuera poco, en muchas piezas hay una moraleja explícita, que perfila con total contundencia el mensaje.

Todo ello nos muestra a un Arniches defensor del orden establecido, del lado de quienes sustentan toda la actividad humana sobre unos valores ético-sociales incuestionables, que garantizan, al mismo tiempo, la felicidad personal y el correcto funcionamiento de la maquinaria social. En suma, un Arniches conservador; pero de un conservadurismo absolutamente honesto y sincero, que no le resta sensibilidad para captar los problemas que genera la convivencia, la propia naturaleza humana o las contradicciones de un orden social que hace sucumbir nobles propósitos y espíritus sanos.

De ahí la repetida insistencia en una serie de temas y planteamientos orientados en un único sentido: no se postulan nunca transformaciones sociales, sino un comportamiento individual satisfactorio, capaz de proporcionar al sujeto un acuerdo consigo mismo que le garantice su propio bienestar interno, aun en condiciones sociales adversas.

LOS DETERMINANTES DE LA CONDUCTA INDIVIDUAL

La ética arnichesca aplicada al individuo se fundamenta en unos pocos principios básicos: el trabajo honrado, el respeto a la palabra dada, la honra y dignidad personal, la sinceridad y la alegría. Postulados aplicables a todas las

clases sociales, pero de una manera especial a las más desfavorecidas, porque es en ellas donde se acentúa su función compensadora (y, por ende, donde se revela con más claridad el inmovilismo de fondo).

Un caso sumamente expresivo lo tenemos en **Las estrellas**, con una situación inicial en la que se cuestiona el trabajo honrado, a la par que oscuro, y se opta por el trabajo fácil, que proporciona fama y dinero. El desenlace de la pieza, con los estrepitosos fracasos de ambos jóvenes, viene a demostrar la invalidez de tales argumentos:

"...así probarán dónde está la verdad, si en las ilusiones tontas o en el trabajo humilde y verdadero"⁵⁹.

"...vosotros ¡pobrecitos! no sabíais que el cariño y el trabajo son alegría y claridad..."⁶⁰.

Idénticos planteamientos son los de **El iluso Cañizares y Colorín colorao**:

"...el trabajo, Perico, es lo que jase a los hombres güeno... ¡Y ricos y felices!..."⁶¹.

Esta pieza termina con la siguiente conclusión:

"¡No hay más talismán, Perico, que este, que es el más barato! (por el azadón)
¡Si es un burro el que trabaja, bendito sea el trabajo!"⁶².

Trabajo salvador, garantía de bienestar, mudanza

⁵⁹ Arniches, C., Las estrellas, Madrid, 1904, p.

⁶⁰ Ib. p. 47

⁶¹ Arniches, C. y Jackson Veyán, J., Colorín colorao, Madrid, 1903, p. 9

⁶² Ib. p. 35

redentora de la maldición bíblica; y, al mismo tiempo, qué duda cabe, salvaguarda de un orden social, donde cada uno tiene su sitio, y único capaz de asegurar la regeneración del país⁶³.

La lealtad y la honra forman también parte esencial de esta ética, como valores frecuentemente unidos en una relación de implicación mutua. En efecto, el incumplimiento de la palabra dada produce la deshonra, bien del trasgresor, bien de la víctima de esa deslealtad; la dignidad personal, propia y ajena (que ambas hay que cuidar), sólo prevalece cuando el individuo es coherente consigo mismo y con unos valores colectivamente aceptados.

La defensa de la honra, sin duda el valor más precioso de la vida colectiva, se convierte en tema recurrente, razón de ser de muchas piezas⁶⁴. Conocedor de las graves consecuencias que tiene el ser víctima de un engaño, infidelidad, burla o murmuración infundada, Arniches se plantea una y otra vez la necesidad de adecuar apariencia y realidad, y de mostrar que la coherencia personal es garantía de bienestar, incluso cuando el desarrollo de los hechos parezca indicar lo contrario. Es siempre, la satisfacción de

⁶³ Justo es decir que la propia vida del autor es prueba inapelable de esta fe en el trabajo. Si hubiera que definir con dos palabras al hombre Arniches, estas serían las elegidas por él mismo: trabajador infatigable. Así lo afirma en Autorretrato, publicado en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 67-70, y lo confirman cuantos tuvieron relación con él. (Véase RAMOS, V., Vida y teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 117-18).

⁶⁴ Así en *Alma de Dios*, *El puño de rosas*, *Los guapos*, *La pena negra*, *La canción del naufrago*, *Dolorettes*, *Los pícaros celos*...

saber que se ha obrado bien, como afirma Tarugo⁶⁵, aunque se tenga el corazón destrozado.

Como testimonio de lo afirmado, puede observarse, en La canción del náufrago, que la ingratitud, el engaño y la traición son valores tan denostados que provocan el castigo divino:

"Cuanto quiso robarle
se lo robó la traición:
¡paz y contento y honra!
¡la vida y el amor!
¡Quiso de Dios mofarse!
¡Su templo profanó!
(A Andrés)
¡Por tí lo ha castigado
la cólera de Dios!"⁶⁶

Los valores sociales, morales y religioso se confunden como forma de revalidar unas ideas puestas en cuestión.

Pero, además, honradez e integridad deben conjugarse con la alegría que proporciona una conciencia limpia, en una identidad, no siempre justificada, entre alegría y virtud, que se prolonga en otra, aún menos aceptable: seriedad = hipocresía:

"Aquí, donde ha venido huyendo de una seriedad que ha estao a punto de hacerla cisco el porvenir. Aquí, donde no tie asiento seguro nadie, más que la honradez. Aquí, donde la limpieza está por dentro; y el orden en la conciencia; y donde no somos serios porque somos buenos, que es lo que hay que ser en la vida...

.....
¡Que se despeje este tufo de formalidad que da náuseas y que entre el aire; el aire y la alegría!... Y vosotros que empezáis ahora a vivir, ya lo véis: pa esto, pa quererse, pa ser buenos, ¡es pa lo único que

⁶⁵El puñao de rosas,cit. cuadro III, escena IV.

⁶⁶Arniches,C. y Fernández Shaw,C., La canción del náufrago,Madrid,1903,p.93

vale la pena de ser serios!⁶⁷.

Por último, el amor, como gran fuerza salvadora, contribuye a delinear unos modelos de comportamiento que siguen teniendo su fuerza motriz en el interior de un individuo perfectamente adaptado al orden social dominante.

Bien es cierto que el amor, el tema rey, (que sigue siendo inevitable), recibe nuevos tratamientos, en virtud de una más realista observación de los problemas humanos.

En coherencia con su progresivo alejamiento de los tópicos del género chico, el amor deja de ser ese leve pasatiempo, pretexto para el engarce de situaciones cómicas y rara vez contemplado en su pleno sentido de relación interpersonal.

Al tiempo que disminuyen drásticamente los casos de amor contrariado a la vieja usanza (sólo en tres obras pueden reconocerse con claridad), se acentúan los aspectos más vivenciales y de compromiso personal que esta relación supone. Por ello, se presenta sembrado de obstáculos que, a veces, lo convierten en tragedia: otros valores prevalecen sobre él (verdad, honra, fidelidad, justicia) y ocasionan los finales no felices, cuando es necesario renunciar al ser amado en virtud de unos principios de rango superior. Lo significativo de estos casos, es que el autor no manipula la verdad interna de las situaciones para que, como antes sucedía, al final todo

⁶⁷ La gente seria, cit. p. 44 y 45

se arregle y el amor triunfe; muy al contrario, las construye de forma que subrayen el dramatismo de ciertas decisiones.

Tampoco son iguales los tipos de amor que ahora se hacen presentes. Las parejas de enamorados o jóvenes pretendientes, cuyos problemas quedan definitiva y casi mágicamente resueltos con la boda, dejan paso a matrimonios que tienen que luchar por mantener su relación, o a padres que sacrifican todo por su hondo y sentido amor a los hijos:

"¡Mi honra! ¡Lo que más quería!
Por tu cariño, hija mía,
hoy lo sacrifico too!..."⁶⁸

Quizá su propia circunstancia personal (en el transcurso de esta década Arniches cruza el umbral de los 40 años) le lleve a observar con más distancia los apasionamientos juveniles y a inclinarse hacia sentimientos reposados y firmes. El amor sigue siendo fuerza salvadora: pero es un amor más real, porque la vida no es tan rosa como las primeras sugerían, y el individuo debe poner en juego sus mejores capacidades para salir adelante.

IMPLICACION EN LA REALIDAD SOCIAL

A pesar del conformismo ideológico de base, una lectura atenta de las 41 obras de este periodo permite entrever actitudes críticas que revelan un cierto compromiso con la realidad circundante. Una toma de postura que, a veces,

⁶⁸ Arniches, C. y Jakson Veyán, J., Los guapos, Madrid, 1905, p. 27

difiere notablemente de lo esperado y que nos revela a un Arniches también preocupado por las causas de una situación a la que hay que buscar salida, como es la española de este momento.

Por la vía de lo individual, es decir, mediante la exposición de las diversas dificultades a las que el sujeto debe hacer frente para lograr su felicidad, denuncia aspectos tales como el abuso de poder de los ricos, la envidia y la maledicencia, la intransigencia de la virtud, el caciquismo, etc. En gran medida, su producción de este periodo consiste en la crítica, mediante la burla y el ridículo, de ciertos modos de ser, muy arraigados en la sociedad española, que constituyen como lo han hecho en el pasado, un serio impedimento para el desarrollo armónico tanto del individuo como del propio país.

Con esta reflexión sobre el modo de ver, en posiciones cercanas a la conciencia crítica del regeneracionismo; aunque por el camino de lo cómico y lo melodramático, expresa su disconformidad con estas ancestrales conductas.

Por ejemplo, en *El perro chico*, una pieza absolutamente intrascendente, con estructura de zarzuela de viajes, y donde no se puede hablar de un contenido más allá de lo puramente cómico, finaliza diciendo:

"La culpa es nuestra ambición. ¡Una culpa muy española! Darles a las cosas un valor que no es el suyo..."⁶⁹

Los fanfarrones, matones de pega, son repetidamente

⁶⁹ Arniches, C. y García Álvarez, E., *El perro chico*, Madrid, 1905, p. 20

ridiculizados en piezas donde se pone de manifiesto su verdadera condición:

"- ¡Se acabó el Guñños!
- Como se acaba en el mundo too lo que no es de ley..."⁷⁰

La misma fatuidad en otro ámbito social y, por tanto, revestida de caracteres más refinados, es la de El distinguido sportsman:

"¡Cuándo se convenserá usté que eso del sport sólo es pa quien puede, y no pa un pelagatos, que, después de empeñarse por aparentar, no se encuentra más que con el ridículo y con una dosena e chichones!..."⁷¹

Y La pena negra, junto con El amo de la calle, es una abierta denuncia de la chulería, en lo que esta tiene de dominación. abuso del fuerte sobre el débil, fanfarronería huera y falta de escrúpulos:

"...menos la tienen (la razón) esos chulos indecentes que te aconsejan y que porque llevan un pantalón ceñido y unos tufos repeinaos se creen los amos de las mujeres y jaleándose unos a otros arrear por el mundo haciendo cisco a toda la que se les resista. ¡Pero eso sí, cuando ellos se cansan de una mujer, entonces chito! Por eso son los amos. La pisotean y ahí queda eso. ¡A la basura!... ¡Olé los valientes! ¿Quién defiende eso? ¿Quién?..."⁷²

Otro de los males nacionales denunciados repetidamente es la envidia: elemento nuclear en Los pícaros celos y La divisa, con unos de los tipos más repugnantes que se pueden encontrar en la galería de personajes arnichescos. Su mala catadura moral viene reforzada por un desagradable aspecto

⁷⁰ Arniches, C., y García Álvarez, E., La reja de la Dolores, Madrid, 1905, p. 41

⁷¹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El distinguido sportsman, Madrid, 1906, p. 28

⁷² La pena negra, cit. p. 41

físico, como podemos apreciar en la descripción de Pascualico:

"Es un tipo jorobado, cojo, y de extrema fealdad en el rostro. Va ridículamente vestido de saqué; lleva un hongo muy pasado de moda y una corbata verde. El traje raído. Al asomarse y ver el cuadro que se ofrece a sus ojos, sonríe con sonrisa de alegría diabólica que acrecienta su fealdad"⁷³

Aunque en un sentido todavía muy lejano al desarrollado por Costa (y por el propio Arniches más adelante), en *Los chicos de la escuela* aparece, de una manera incipiente, la figura del cacique:

"...del señor Juan Antonio, ese tío que manda en too el pueblo porque es mu ricachón, mu ricachón..."⁷⁴

Caciquismo económico, que utiliza su posición para abusar de los pobres, y que desprecia todo aquello en que se funda la dignidad personal:

"D. José Antonio -¡Pero cuidiao que tie usté humor!
¡Sin una peseta y siempre arriba
y abajo con garambainas de honra
y de honor y de tonterías de
esas!..."⁷⁵

Con esta oposición pobres/ricos, Arniches se sitúa en la línea de la mejor tradición española, al defender la honra como único e irrenunciable patrimonio del pobre, igualador de clases y fuerza del humilde frente al poderoso:

"¿O es que se creía usté que la honra de mi prima, porque es una pobrecita, vale menos que la de esa ricachona? ¡Chufas!"⁷⁶

⁷³ Arniches, C., *La divisa*, Madrid, 1902, p.9

⁷⁴ Arniches, C. y Jakson, J., *Los chicos de la escuela*, Madrid, 1903, p.18

⁷⁵ *Ib.* p.26

⁷⁶ *Ib.* p. 50

La misma actitud está en *El puñao de rosas*:

"Pepe -¿Y eres tú quien me lo mandas?

Tarugo -Yo mesmo. Y no zabe oté qué alegría le da a un probe podé mandá con justisia a un zeñorito. ¡Yo se lo mando!"⁷⁷

Problema semejante al planteado por Dicenta en su *Juan José*(1895) y que roza lo que se ha denominado "la cuestión social", uno de los temas que, desde los últimos años del XIX, aparece con cierta frecuencia en los escenarios españoles (y no sólo en los sainetes, sino en la alta comedia y el drama)⁷⁸.

El planteamiento arnichesco, al menos en este caso, no entra propiamente en reivindicaciones sociales, al modo de Dicenta o de Francos Rodríguez; se limita a la dimensión pasional, o amorosa, del problema, en términos cercanos a los contenidos en el teatro de la Edad de Oro.

He de insistir en que la posición crítica de este autor, que existe, siempre se limita al nivel de las conductas individuales o de las relaciones interpersonales, sin afectar nunca al modelo de sociedad. Las soluciones propuestas a los problemas en que ese momento se planteaban, lo certifican con claridad meridiana.

En efecto. Así como en la primera etapa, *Los descamisados*(1893) exponía su pensamiento respecto a la

⁷⁷ *El puñao de rosas*, cit. p. 36

⁷⁸ El estreno de *Juan José*, junto con el *La de San Quintín*, el año anterior, *El pan de los pobres*, de González Llana y Francos Rodríguez (en el mismo año) y una serie de artículos sobre el acceso del "cuarto estado" a las tablas, con reivindicaciones de igualdad, marcan el momento de mayor efervescencia de este teatro social. V. García Pavón, F., *El teatro social en España*, Taurus, Madrid, 1968, y Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España(1890-1900)*, Universidad de Zaragoza-Pórtico, Zaragoza, 1982.

cuestión obrera, es ahora *El iluso Cañizares* (1905) la obra encargada de tal cometido. En ella viene a rebatir de forma contundente a la utopía del poder de la clase obrera, en la convicción de que es inherente a esta clase la falta de preparación para tal empresa.

En el sueño de Cañizares se hace patente la imposibilidad de llevar a cabo las ideas socialistas del reparto social, la libertad y la igualdad absoluta; y esto en el año en que Pablo Iglesias, junto con Ormaechea y Largo Caballero, son elegidos concejales del ayuntamiento de Madrid, y otros 75 concejales socialistas en el resto de España. No será hasta 1910 cuando Pablo Iglesias ocupe el primer escaño socialista en el Congreso, pero la consecución del poder político se encuentra entre los presupuestos irrenunciables de los partidos obreros, que ya en las elecciones de 1901 y 1903 han obtenido un significativo (aunque no suficiente) número de votos en Madrid.

Cuestión candente, por tanto, a la que Arniches no puede sustraerse, y sobre la que se pronuncia desde su posición conservadora: por boca de Ufrasia, la mujer de Cañizares, rechaza una y otra vez las aspiraciones políticas de este:

"...Te estas volviendo chalupa con cuatro fantasías que no están a tu alcance..."⁷⁹

Hasta que el tiempo viene a darle la razón. Porque Cañizares, que empieza exponiendo su ideal (el ideal socialista tal como lo ve Arniches):

⁷⁹El iluso Cañizares, cit. p. 12

"¡El triunfo de la blusa ha de venir, y pa ese día tengo unos proyectos que atufan! Reparto social inmediato; la mendicidad, resuelta; la cuestión obrera, como la seda; todos felices; todos iguales, Todos contentos"⁸⁰,

comprueba en sí mismo lo irrealizable de estas ideas. El ridículo, la impotencia y el fracaso presiden su actuación como gobernador de Madrid, hasta llegar a la conclusión evidente y esperada:

"Ufrasia -...Los pobres no tenemos más política que la del trabajo.

Aquilino -Pue que tengas razón.

Y termina diciendo a su amigo Dionisio:

"Dionisio -¿Y aónde vamos?

Aquilino -¡A trabajar, que es el partío de los pobres!"⁸¹

Por consiguiente, se demuestra que la única forma que la sociedad funcione es que cada uno esté en su sitio: los pobres, trabajando; y en el poder, quien tenga preparación para ello (tampoco se especifica quién debe o puede hacerlo).

A Arniches, como a la mayoría de los intelectuales, asusta la revolución; es más prudente mantener las cosas como están. Pero ello no es óbice para que los humildes deban ser tratados como personas, e incluso para reconocer en ellos una categoría moral superior a la de los poderosos⁸². Y el convencimiento de que el deber de los pobres es trabajar

⁸⁰Ib.p.14

⁸¹Ib.p. 44 y 45

⁸²Tema, por otra parte, recurrente en la literatura española, que se manifiesta en formas y planteamientos diversos. Recuérdense, a título de ejemplo, la figura del labrador digno en el teatro del Siglo de Oro, las reivindicaciones de Amparo en La Tribuna, etc.

tampoco le impide reconocer la dureza de ese trabajo. En *Los pícaros celos* (1904) encontramos:

"¡Pobres lavanderas!
¡Pobres infelices!
Por salvar su ropa
luchan con las aguas
a brazo partido...
.....
¡pobres mujeres!
¡Qué desgraciadas!..."⁸³

Es la primera vez que manifiesta la triste condición de los trabajadores, frente a la anterior y tópica relación trabajo-amor y trabajo-descanso, que suponía la aceptación plena y alegre de las más duras faenas⁸⁴.

Una rebeldía semejante manifiestan los traperos de *El maldito dinero*:

"Pa nosotros, pobres
mañana de perros.
¡Cuando será el día
que nos cambie a todos
en lobos hambrientos
que corran las cales
aullando y mordiendo!"⁸⁵

Aunque, evidentemente, queda contrapesada de inmediato:

"No te duela ser traperero,
que hasta en la basura
se pue encontrar algo bueno"⁸⁶.

La crítica política, por tanto, no pasa de la tópica alusión chistosa al gobierno o personalidades relevantes, sin ninguna intención más allá de su simple comicidad. La parodia

⁸³ Arniches, C. y Fernández Shaw, C., *Los pícaros celos*, Madrid, 1904, p. 42 y 45

⁸⁴ Véase p. 256-257.

⁸⁵ *El maldito dinero*, cit. p. 6

⁸⁶ *Ib.*

de Colorín, colorao, con un país imaginario gobernado por "gandules", o las referencias directas a políticos que hay en Gazpacho andaluz, son la actitud, mil veces repetida, del que se ríe de lo que tiene para seguir teniéndolo:

"¿La política?... ¡Puaf! (Gesto de repugnancia); ¡Ele! ¿Los políticos der día? ¡Puaf! (Idem) ¡Trastos! ¡Ni más ni menos! ¿Sagasta? Un armario de luna... nada...(Con desprecio) pero guarda la ropa, pa eso sirve. ¿Silvela? Un reló parao; paese que va a dar, y no salimos de los tres cuartos (...) ¿Romero Robledo? Un piano de manubrio: cuando se le oye, es que hay juerga... ¿Maura? Un entredós... ¡u tres, a lo sumo! ¿Aguilera? Un perchero; pero no sirve más que pa bastones..."etc. ⁸⁷.

En cuanto a la política exterior, en el año 1909 se agudiza el problema de Marruecos, y la intervención española se ve inevitable, en particular a partir del acuerdo franco-alemán de febrero. La campaña del Rif tiene lugar en julio de este mismo año, con la oposición de gran parte de los españoles, tal como reflejan los diarios de la época y los estudios históricos⁸⁸.

Pues bien: con su acostumbrada envoltura cómico-sentimental, Arniches manifiesta su postura en *La alegría del batallón*: no tanto ante el problema concreto de Marruecos (la obra se refiere a la segunda guerra carlista), sino, a propósito de ello, sobre el sentido de las guerras y la miserable condición del soldado. Rafael, uno de los protagonistas, llega a afirmar:

"...me traen a la juerza, me quitan de mí voluntá y de mis cariños, me dan un fusí y me disen:"¡A matá

⁸⁷ Arniches, C., *Gazpacho andaluz*, Madrid, 1902, p. 17

⁸⁸ Tuñón de Lara, M., ob. cit. p. 382-86

enemigos!", que son enemigos na más que porque yevan otra ropa diferente. "A peleá por la libertá!" añiden, y yo no sé de esto, pero yo te digo, Cascale, que mi enemigo es er que no me deja quererla, y la libertá...pos si no la tengo pa dirme a buscarla, ¿por qué libertá peleo?"⁸⁹

Sin entrar en pronunciamientos políticos, se coloca en la perspectiva de las auténticas víctimas: los soldados, obligados a levass forzosas. ¡Qué diferente actitud de aquel anterior orgullo de morir luchando y pelear con valentía que caracterizaba al militar!

Y en relación con otro de los temas candentes del momento, la polémica del clericalismo la condición religiosa de nuestro autor le aparta significativamente de ella. La religión no es una cuestión de poder, sino una actitud o un sentimiento estrechamente vinculado a ritos, costumbres y tradiciones populares, que Arniches utiliza con dos valores: como un elemento más para la creación de ambientes (las fiestas populares siempre están unidas a una celebración religiosa) y, en su dimensión afectiva, para el logro de efectos melodramáticos. *Dolorettes* y *La canción del náufrago* son ejemplos del primer sentido; *El puñao de rosas*, *Alma de Dios* o *La alegría del batallón* hacen patente el segundo.

En cualquier caso, una religiosidad sencilla, heredad, tradicional, guía de las buenas gentes que nada se cuestionan, y totalmente al margen de los conflictos que agitan a otros grupos sociales.

⁸⁹ Arniches, C. y Quintana, *La alegría del batallón*, Madrid, 1909, p. 21

En la década que nos ocupa, 1901-1910, Arniches forma parte de esa larga pléyade de autores dramáticos, ("semiproletariado literario", en palabras de Mainer⁹⁰) que abastecía los escenarios madrileños con piezas adecuadas para la diversión y el esparcimiento en momentos problemáticos, y que pretendían ser un fiel trasunto de la vida cotidiana de las clases bajas.

En este abigarrado conjunto, algunos de cuyos componentes empiezan a abandonar, Arniches destaca como uno de los autores de más éxito y posibilidades, con una larga lista de triunfos a sus espaldas.

En su privilegiada posición, es objeto de una contradictoria red de presiones. De un lado, la necesidad y el deseo de seguir manteniendo su éxito: para ello, desarrolla lo melodramático e insiste y perfecciona la vertiente cómica. Por otra parte, las demandas de una sociedad problemática acuciante activan sus principios éticos y le obligan a tomar postura; pero, y en tercer lugar, su pensamiento conservador condiciona y orienta esa toma de postura.

El resultado de estas tensiones es un equilibrio inestable. Siempre en el marco de un conservadurismo, no puede sustraerse al rechazo que ciertas situaciones provocan a su honestidad y sentido de la justicia; de ahí el revestimiento moral de sus obras y, a un nivel más concreto, la crítica puntual y la denuncia directa, que existe en una mayor

⁹⁰ Mainer, J.C., La Edad del Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1981, p. 161

proporción en el período precedente.

Denuncia siempre atenuada: la reacción que pudiera provocar se canaliza por la vía del sentimiento y las emociones, es decir, mediante la risa y el llanto, dos vías de escape igualmente eficaces. Con ello se asegura la aceptación del público.

Oscilación, pues, entre conformidad y cambio, conservadurismo e inquietudes, evasión y compromiso. La balanza parece inclinarse más del lado derecho; pero concluyo haciendo más las palabras de García Pavón:

"No se pone sobre las cuartillas con el exclusivo fin de lucrar la risa del público. Siempre, o casi siempre, sus comedias llevaban un modesto, todo lo modesto que se quiera, fulminante entre las frondas de chistes y donosuras"⁹¹.

No siempre tan modesto, añadiría yo; muchas veces, claro y rotundo.

⁹¹ García Pavón, F., Arniches, autor casi comprometido, en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 54.

RECURSOS MUSICALES, TEATRALES Y COMICOS

EL COMPONENTE MUSICAL

La transformación que, en los albores del siglo XX, sufre el género chico hasta provocar su desaparición, afectan tanto al soporte dramático como a su componente musical, dada la relación de necesidad que, como sabemos, existe entre ambos.

Algunos de los más aplaudidos compositores del siglo anterior desaparecen en el transcurso de esta década, como Apolinar Brull, Chueca, Chapí y Fernández Caballero, mientras que otros inician ahora su actividad con desigual fortuna. Entre los que colaboran con Arniches merecen destacarse Amadeo Vives, José Serrano y Pablo Luna, que intentan mantener un difícil equilibrio entre estas obras "menores" y proyectos más ambiciosos para la ópera o la zarzuela grande⁹².

Pero más importante, sin duda, que el relevo generacional es el cambio en cuanto al tipo de música que se impone y las nuevas formas que se introducen.

Ya desde los inicios del siglo, se observa cómo la zarzuela y demás géneros menores van modificando su estética,

⁹²Véanse referencias a la creación musical de los citados en Marco, T., Historia de la música española. Siglo XX (vol. 6), Alianza, Madrid, 1983, p. 121-24

por influencia de la ópera italiana, en particular de Puccini⁹³, y de la opereta francesa y vienesa (sobre todo a partir de 1905, año en que se estrena en España *La viuda alegre*, de Lehár).

La ópera italiana dominó los escenarios líricos españoles de manera aplastante durante todo el siglo. Según la más extendida opinión, esto impidió la creación de una ópera española y empujó a los compositores españoles hacia la zarzuela⁹⁴.

Es lógico pensar que estos fueran permeables a la influencia italiana, que, en el momento actual, se concreta en el movimiento verista y en la particular versión que de él hace Puccini⁹⁵.

Tanto el verismo, con su búsqueda de efectos dramáticos y expresividad, como el autor toscano, siempre atento a la melodía como base de cualquier construcción musical, proporcionaron a la música española argumentos claros, sentimentales, adecuado soporte para la creación de melodía y cantados con una instrumentación atenta a las exigencias teatrales⁹⁶. Puccini, como Verdi, se inclina hacia la ópera

⁹³ *La bohème* (1896), de este compositor, es un claro precedente de *Bohemios*, musicada por Amadeo Vives y estrenada en 1903.

⁹⁴ Véase Marco, T., ob.cit.; Subirá, J., Historia de la música española e hispanoamericana, Salvat, Barcelona, 1953; Peña y Goñi, A., España desde la ópera a la zarzuela, Alianza, Madrid, 1987, selección de Eduardo Rincón hecha sobre La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX, Madrid, 1881; Salazar, A., La música en la sociedad europea, Vol. III(2), Alianza, Madrid, 1985.

⁹⁵ Véase Lang, P.H., La experiencia de la ópera, Alianza, Madrid, 1983, p. 118-28

⁹⁶ Precisamente, de *Bohemios* afirma Marco que se trata de una obra "melódicamente acertada y excelentemente orquestada...", ob.cit. p. 121

bufa en su período de madurez, y como afirma Lang, en ella,

"tono, ritmo, melodía, orquestación, todo es más ligero y más rápido, pero, por encima de todo, están los conjuntos, esas piezas traviesas y chispeantes que son la cumbre del virtuosismo y del goce operístico, siempre que se ejecuten debidamente"⁹⁷.

Pero ya antes había conectado con los gustos del público mediante

"el género de melodía blanda y fácil que los auditores en plena decadencia del gusto solicitan"⁹⁸

Por su parte, Franz Lehár, el más popular de los compositores vieneses del momento, también marca un cambio de rumbo respecto a la opereta anterior: su atención se centra en el presente, en hombres y mujeres de la vida real, y no, como en piezas anteriores, en una especie de maniqués irreales, con la única misión de lanzar melodías intrascendentes para divertir al público.

Por ambas vías, además de la opereta francesa, se introduce en España todo un mosaico de melodías vivaces y alegres, ritmos fáciles, encantadores valeses; piezas, en definitiva, ligeras, coloristas y sentimentales, incluso algo cursilonas, pero siempre de gran éxito. No es de extrañar que, como afirma Alíer,

"ante el éxito de la fórmula vienesa, los compositores del género chico decadente intentaran remozar el género (chico o grande daba igual) con melodías pegadizas y sentimentales, y vestuario y argumentos propios de la opereta"⁹⁹.

⁹⁷ Lang, ob.cit. p. 126.

⁹⁸ Salazar, ob.cit.p. 335

⁹⁹ Alíer, R., La zarzuela, Daimon, Barcelona, 1984, p. 74

Este rumbo del arte musical¹⁰⁰ nos obliga a un nuevo análisis de su incidencia en la obra arnichesca; en qué medida los textos cantados, principal objeto de este estudio, acusan el nuevo clima, y cuál es, una vez más, su papel en relación con el proceso dramático. Se trata de ver, en definitiva, hasta qué punto las nuevas formas musicales repercuten en el conjunto de la pieza. Porque tampoco se puede olvidar que no todos los compositores encaminan su labor creativa por los mismos cauces: en muchos de ellos, lo popular tradicional español sigue siendo el ingrediente principal, al margen de toda influencia externa.

Si retomamos anteriores elementos de análisis, nos topamos con una primera evidencia: la proporción de obras con música es mayor que en el período precedente. Si en este era del 85%, ahora se eleva al 93%. Sólo tres obras (las tres de 1910) carecen de este componente, que se reafirma como indispensable.

Pero la composición particular de cada pieza no manifiesta la misma tendencia: la proporción musical en el interior de las obras, en términos generales, disminuye.

Bien es cierto que las hay con un elevado número de cantables para sus reducidas dimensiones; pero la comparación entre la media de cada subgénero con la del período anterior es patente en sus conclusiones (véase cuadro adjunto):

¹⁰⁰Del que también da fe Marco, que lo entiende como un esfuerzo adaptativo de la zarzuela a nuevas formas para superar su crisis. En todo caso, valora este acercamiento a la opereta como un error, ya que tal género "sólo podía interesar epidérmicamente al público español". Ob.cit.p.117

zarzuelas, sainetes, juguetes y pasillos cómico líricos muestran una media cada vez más baja; subgéneros no empleados antes, como entremeses, pasatiempos y comedias, también se mantienen en niveles reducidos; y si consideramos que la proporción convencional es de cuatro cantables por actos, el número de obras que la mantiene es igualmente inferior.

Por el contrario, aumentan de forma considerable las piezas con tres, dos o un solo cantable, lo que induce a interpretar la presencia de la música como algo obligado, pero no necesario; algo que el libretista se ve impelido a incluir en razón de convenciones externas a la propia obra. Una carta de Arniches a Fernández Shaw viene aprobar lo antedicho:

"El monólogo musical de la tiple, que es necesario, vea Ud. dónde lo cuela, porque yo, por no darle más vueltas a la cosa por miedo de echarla a perder, no lo he intentado siquiera. De todos modos, lo juzgo indispensable para evitar que transcurra medio acto sin música"¹⁰¹.

Pero es cierto que estos datos objetivos sólo pueden adquirir significado si se contrastan con otros que ofrezcan elementos de juicio para la valoración: en qué piezas hay mayor proporción musical (para qué y por qué se escribieron así) y qué función cumplen los cantables, para confirmar el anterior aserto de su inutilidad dramática.

¹⁰¹ Cartas recogidas por Lozano, P., en Revista de Literatura, nº 43-44, Madrid, 1962, p.129 (carta 12).

CUADRO 7

PROPORCION DE CANTABLES

SUBGENERO	NUMERO DE CANTABLES POR ACTO	
	1888-1900	1901-1910
Boceto		6
Viaje	4	6
Aventura		5
Zarzuela	5	4.5
Cuento		4.5
Humorada	4	4.1
Pasillo	4.5	4
Drama	3.6	4
Sainete	3.7	3
Pasatiempo		3
Comedia		3
Juguete	4	3
Entremés		1.6

En respuesta a la primera pregunta, y dejando aparte la revista *El siglo XX*, que abre la década, la primera obra que nos sorprende con seis cantables es *Dolorettes*, con música de Vives y Quisilant.

Se trata de una pieza con significado especial, no en la obra arnichesca, sino para el mundo teatral del momento, dada la responsabilidad que adquiere en la pugna entre Fiscowich y la recién nacida Sociedad de Autores. De su triunfo o fracaso dependía la propia existencia de la Sociedad, ya que se trataba de demostrar que los "rebeldes" contaban con una producción propia de suficiente garantía y no dependían de las imposiciones del, hasta ahora, todopoderoso editor¹⁰². Y, sin duda, se pensó que un generoso acompañamiento musical podía contribuir a asegurar tan deseado y necesario éxito, con una obra de ambiente alicantino en la que confluían la raigambre mediterránea de libretista y compositor¹⁰³.

Las restantes piezas con seis o siete cantables son zarzuelas y obras de viajes, géneros que, por su propia condición, necesitan de la música y la coreografía para ser considerados como tales.

Pero la abundancia, incluso en estos casos, no implica necesidad. La aportación de los textos cantados al desarrollo del conflicto es mínima; con frecuencia, son redundantes

¹⁰²Véase la valoración e incidencias de este estreno hecha por Sinesio Delgado, principal impulsor de la Sociedad de Autores, en *Estreno de Dolorettes*, *ABC*, 18 de Septiembre, 1905, p.5-7, recogido después en *Mi Teatro*, S.G.A.E., Madrid, 1960. También "Chispero" da cuenta pormenorizada de este asunto en *Historia del Teatro Apolo*, Prensa castellana, Madrid, 1953, p.317-23

¹⁰³No olvidemos que los compositores se jugaban en este tema tanto como los libretistas.

respecto al texto hablado, y, en todo caso prescindibles. Para el texto, que se mantiene por sí mismo, los cantables sólo son un refuerzo tipificador, costumbrista o sentimental (esto último en piezas melodramáticas)¹⁰⁴.

En consecuencia, su función más común es la estética y ornamental. Es más: el tipo de cantables a que los autores se muestran más proclives viene a confirmarlo también. Frente a las arias, dúos amorosos¹⁰⁵ o cantables cómicos, (el cauce más adecuado para la unión con lo dramático y que, desde luego, siguen apareciendo) es reveladora la gran cantidad de coplas y serenatas, con frecuencia coreadas, chotis, habaneras, tangos, valeses, jotas, cuplés, baladas y coplas flamencas: piezas incluidas en el grupo genérico que he denominado canción¹⁰⁶, y que se cantan para lucimiento personal, en ambientes de fiesta, etc. Ritmos y melodías conocidos, muy populares, frecuentemente asociados a bailes de salón, que responden a la tendencia, señalada al principio, hacia la música ligera, amable y pegadiza.

Igualmente significativa es la abundancia de coros. Solos o acompañando a arias, dúos o recitados sobre música, están presentes en un total de 69 cantables (casi el 45%). Elemento estético por excelencia, su capacidad ornamental reside en los

¹⁰⁴Sobre un total de 155 cantables, sólo 17 (con algunos casos discutibles) tienen incidencia real en la trama, lo que supone un máximo del 11%.

¹⁰⁵Sobre estas denominaciones, Saint Aubin, a propósito de la música de Doloretas, afirma que la habilidad del maestro Vives se aprecia mejor en el manejo de la orquesta y coros "que en los monólogos y diálogos musicales (ya no se titulan romanzas o dúos)", Heraldo de Madrid, 29 de Junio, 1901.

¹⁰⁶V.p. 107 del capítulo anterior

recursos que integra (movimiento, armonía plástica de un conjunto) y en el juego de contrastes con las voces individuales.

En mi opinión, la elección de uno u otro tipo de cantable, y la consiguiente abundancia de los señalados, es un claro indicio de lo accesorio del elemento musical¹⁰⁷.

Es importante matiza, sin embargo, que tales cantables están hábilmente encajados en las piezas, de forma que, aunque su texto no esté justificado, sí lo está su ejecución, que es oportuna y tiene sentido en el momento en que se incluye.

Nuevamente las cartas de Arniches certifican este carácter.

"Usted, sin embargo, raje, suprima, añada y haga lo que crea más útil para el engranaje de las situaciones musicales en la armadura de la obra"¹⁰⁸

Aquí radica el problema: en la creación de situaciones musicales, no siempre fáciles de encontrar, para que la música no parezca un añadido. Algunas críticas hacen mención de este problema:

"En lo lírico, el maestro Serrano ha servido a conciencia las situaciones, digámoslo así, porque situaciones verdaderamente musicales no hay que servir"¹⁰⁹.

"La música estaba bien servida, aunque en realidad la comedia no necesitaba música alguna. Pero... ¡las cosas! Las cosas aquí son los obligados "couplets" y la

¹⁰⁷El desequilibrio queda, a veces, reseñado en las críticas. A propósito de *La canción del náufrago*, dice Caramanchel: "...están las situaciones musicales tan mal escogidas que de doce o trece números que tiene la partitura, ocho son coros..." *La Correspondencia*, 19 de Febrero, 1903

¹⁰⁸*Cartas*, ob.cit.p.129 (carta 11).

¹⁰⁹*El Imparcial*, 4 de Diciembre, 1910

maja de baile que, por cierto, ayudan al éxito extraordinariamente"¹¹⁰.

Los nuevos vientos que soplan para la música zarzuelística afectan de forma desigual a la obra arnichesca. Los compositores que trabajan con él se inclinan más por lo popular español que por modas foráneas; pero, en algunos momentos, hacen sus incursiones por el terreno de la opereta y la ópera. Ciertamente, la música italiana, de una u otra forma, estaba en la mente de los autores españoles, y tenía repercusión hasta en los mismos textos. Volviendo a las ya repetidamente citadas cartas, que constituyen un precioso documento sobre la gestación de algunas obras, podemos conocer cómo la primera intención de los autores fue situar en Italia La canción del naufrago, a lo que hubieron de renunciar porque Arniches se confiesa incapaz de "italianizar" a sus pescadores:

"...forzosamente hemos de prescindir del carácter vivo de la música y luminoso del decorado que Italia nos ofrecía..."¹¹¹

El ambiente de la opereta vienesa se hace patente en El trust de los Tenorios, escena IV del cuadro V¹¹², mediante la ejecución de un vals por una comparsa carnavalesca, caracterizada con el vestuario y decoración habitual en estas obras.

A juzgar por la clase de cantables que dominan y su papel

¹¹⁰ El Imparcial, 18 de Diciembre, 1907

¹¹¹ Cartas, ob.cit.p.130 (carta 13)

¹¹² Arniches, C. y García Álvarez, E., El trust de los Tenorios, Madrid, 1910, p.39

en el conjunto, cabe pensar que en la obra arnichesca confluyen dos procesos: el clima general en que se ve envuelto el género chico, expresado por Laserna en Heraldo de Madrid:

"...hay que desengañarse: a medida que los espectadores afinan en sus exigencias, la música no es lo fundamental en lo que se refiere a las zarzuelas. Las mayores responsabilidades pesan sobre los libretos, y ellos deciden el triunfo o acarrean la derrota"¹¹³.

Esto no atañe, en absoluto, a la calidad de las composiciones; pero esta, siempre "sirven" al libro, por utilizar términos de la época.

En segundo lugar, la propia evolución de nuestro autor, que entra por la vía de una mayor fuerza dramática, expresión de pasiones, sentimientos acentuados y un mayor empeño en la creación de caracteres, lo que le conduce a sustentar la identidad de las piezas en dichos elementos.

Así pues, su desprendimiento espontáneo de la música con el carácter ligero e intrascendente que empapaba el arte musical de este momento, le lleva a una inclusión abundante, pero casi siempre obligada, de estos números, con temas ajenos al conflicto. En las obras posteriores, esta actitud se convertirá en un abandono progresivo.

¹¹³ Heraldo de Madrid, 9 de Mayo, 1906

RECURSOS TEATRALES

A. FORMAS DE DIVISION

El quehacer dramático de Arniches se ajusta a una preceptiva firmemente asentada, poco innovadora, pero que no se cuestiona. Por ello, la segmentación de la obra siempre se va a regir por los mismos criterios: actos, cuadros y escenas.

Todavía inserto en la tradición del género chico, la mayor parte de sus piezas siguen siendo en un acto, con tres únicas excepciones: *La canción del náufrago* (1903), *Mi papá y Genio y figura*, las dos de 1910. Las diferencias entre ambas clases se limitan a lo puramente durativo: no hay razones cualitativas para segmentar mediante actos o mediante cuadros, como suele hacerse en las piezas breves.

La construcción de una historia para ser representada debe plantearse el tratamiento de las coordenadas primarias en que toda acción se inscribe: el tiempo y el lugar. Si espacio único o múltiple; selección de los momentos temporales que con más eficacia hagan comprensible una acción que se pretende verosímil.

Esta selección puede operar en un sentido ampliatorio o restringido: historias dilatadas, con sus antecedentes y amplio desarrollo, o la pequeña anécdota puntual, que afecta a una parte mínima del transcurrir vital del personaje.

Incluso un mismo problema puede presentarse comprimido en su momento culminante o relatado a lo largo de un amplio espacio.

El acto y el cuadro son los dos recursos mediante los cuales el autor puede expresar esta dilatación o comprensión de tiempos y espacios; es verosímil entender el primero más adecuado para seleccionar momentos de un tiempo extenso y el segundo para los casos de tiempo reducido.

Pues bien: la ponderación del significado de unos y otros en las piezas de este periodo, lleva a la conclusión de que ambos tienen el mismo valor funcional, lo que me propongo mostrar a través de una serie de casos que así lo prueban.

La primera consideración se refiere a la ruptura temporal que actos y cuadros expresan.

La íntima unión que existe entre el tiempo y el lugar, hace que a rupturas espaciales muy acusadas deban corresponder rupturas temporales semejantes. En las obras de viajes, los desplazamientos a lugares lejanos (con el consiguiente cambio en la situación de los personajes) deben realizarse en un tiempo que justificaría la división en actos, y así ocurre en *El príncipe heredero*, en la etapa anterior. Sin embargo, lo que encontramos ahora es una segmentación mediante cuadros, que tienden a anular la percepción del transcurso del tiempo en aras de la variedad espacial. Es como si los desplazamientos fueran instantáneos, y los personajes, dada la rapidez de una mutación, se encontrar casi simultáneamente en lugares distintos.

Se pueden observar estos efectos en *El perro chico*, *La*

suerte loca, el trust de los Tenorios e incluso en El pollo Tejada.

Otra cosa es la amplitud y alcance de las rupturas temporales; pero tampoco este aspecto sirve para diferenciar actos y cuadros. En ambos se encuentran, de manera indistinta, situaciones semejantes: desde una continuidad temporal sólo rota por el cambio de lugar, hasta separaciones de considerable envergadura.

Mientras que en La canción del náufrago, un tiempo total de algo más de un año se expresa mediante tres actos, en La noche de Reyes (obra gemela de la anterior, con idéntico problema y personajes) un acto y tres cuadros bastan para recrear un tiempo de ficción de más de seis años.

También se encuentran rupturas de amplias dimensiones entre cuadros¹¹⁴ y casi imperceptible entre actos¹¹⁵.

La misma indiferenciación afecta a la ruptura narrativa. Cualquier cambio espacial y temporal supone que los personajes se van a reencontrar bajo condiciones distintas a las que dejaron; la cuestión estriba en las dimensiones de esa ruptura, que tampoco tienen correlación con la segmentación de la pieza, ya que se encuentran variaciones semejantes en actos y cuadros: véase, si no, el amplio trueque de situación que hay en Genio y figura (actos II y III), o en Colorín, colorao (cuadros I y II) y El iluso Cañizares (cuadros I y

¹¹⁴En Los guapos, entre el cuadro I y II transcurren cinco años

¹¹⁵En La canción del náufrago, la diferencia entre los actos II y III es de unos pocos días, y en Mi papá, también entre los mismos actos, de un día.

II). Por el contrario, la continuidad narrativa de **Mi papá** (actos II y III) es semejante a la que hay entre cuadros en las numerosas piezas que se limitan a presentar el mismo problema desde diferentes perspectivas, y donde hasta la simultaneidad es verosímil.

Igualmente coincidentes son las técnicas utilizadas en la construcción, apertura y cierre de actos y cuadros.

Merece la pena destacar la del efecto final, procedente, sin duda, de la aportación de García Álvarez¹¹⁶. Consiste en una acumulación de situaciones confusas, movimientos, gritos, disparos, exclamaciones y continuas entradas y salidas de personajes, que configuran una sensación de catastrofismo, de "traca final". Pero no se debe a una agudización real del conflicto, sino a la aglomeración de elementos externos, de formas de estar y conducirse que dan a la escena un extremado dinamismo, con mucho de bululú de muñecos gritones.

Tras ello, repentinamente, finaliza el cuadro (**La edad de Hierro**) o el acto (**Mi papá, Genio y figura**).

El efecto final, montado sobre elementos melodramáticos, está también en **La canción del náufrago**. Los sentimientos de miedo, venganza, muerte, odio y pasión (final del acto I) se conjugan con la furia salvaje del mar, que, de acuerdo con los más depauperados tópicos románticos, se convierte en marco idóneo para esta situación límite.

La articulación de la obra en actos no tiene más que un

¹¹⁶Coautor de las piezas donde se aprecia con más claridad.

efecto: hace posible introducir acciones secundarias o complicar el enredo, en este caso para justificar la abundancia de escenas cómicas que, dicho sea de paso, están engarzadas con gran habilidad. Lo que no se puede pensar es que el acto signifique una forma de construir el código temporal diferente del cuadro: la incidencia de ambos es similar, por lo que podrían emplearse indistintamente¹¹⁷.

Por lo que se refiere a las escenas, pocas novedades hay que reseñar. Nuevamente constatamos que las salidas y entradas de personajes no sirven como marca de segmentación, puesto que en ninguna obra se mantiene sin excepciones. Los personajes entran y salen sin cesar, solos o en grupos, progresiva o simultáneamente; presentan a otro o entran cuando son anunciados; pasan por la escena, se mantienen ocultos o permanecen como enlaces con la escena siguiente.

En definitiva, las escenas unidades mínimas del progreso dramático, se configuran sobre la capacidad significativa de

¹¹⁷El prestigioso crítico Saint Aubin, refiriéndose a la construcción de *Doloretas*, a la que considera la mejor obra escrita por Arniches hasta ese momento, afirma lo siguiente:

"Con todas las de la ley lleva el autor el proceso de la obra y dedica un acto a la exposición; el segundo, al desarrollo, y el último, al desenlace; pero son tres actos comprimidos, al punto de que los tres enciérranse en los estrechos límites necesarios para que, como duración, no excedan de la signada a cada una de las secciones del Apolo. Claro es que, reducidos los actos a tales proporciones, cambian modestamente su nombre por el de cuadros."

Heraldo de Madrid, 29 de Junio, 1901.

A propósito de *El trust de los Tenorio* también ironiza sobre su duración:

"¡Ah, candorosos Arniches y Alvarez! Haciendo la conveniente división, pudo haber sido de tres actos vuestra divertida obra de anoche. Dura la representación hora y media. Con actos de media hora o un poco más por virtudes del relleno, un tantico de sinfonía y los entreactos reglamentarios... pues ¡dominó!"

Heraldo de Madrid, 4 de Diciembre, 1910

Ambos textos evidencian el carácter intercambiable de ambos elementos y, por tanto, su práctica identidad.

uno o dos personajes, que aglutinan en torno a ellos la acción complementaria de otros, como quedó definido en páginas anteriores.

Sí hay cambios, sin embargo, en los mecanismos de cierre.

El cierre con petición de aplauso, expresa o disfrazada, disminuye considerablemente: del 79% en las piezas de la primera década, se pasa ahora al 29%; tan solo en doce casos, ubicados en los primeros años, y en los géneros más continuistas: enredos, viajes y algunas obras de fresco.

En compensación, se desarrollan otros procedimientos:

1. La pieza termina con la formulación de la moraleja explícita, ocasionalmente acompañada de música o de un breve apunte cómico:

"Y ahora, Bruna; ahora, cuando vengas a la razón -que vendrás- es cuando podréis decir que vuestro dinero no es maldito, porque EL MALDITO DINERO es el que no hace el bien. (Cuadro. Música en la orquesta y TELON)"¹¹⁸.

"¡Cargar con mujeres feas, con hijos de otro!... ¡Esto es lo que da el amor a los viejos verdes! ¡Dura lección! ¡Mi última aventura!..."¹¹⁹

El autor quiere, sin duda, dejar bien claro cuál es su mensaje, por encima del deseo de aplauso y reconocimiento. Es una forma de cierre que se encuentra en diez obras.

¹¹⁸El maldito dinero, cit. p. 50

¹¹⁹Arniches, C. y Alvarez, E., El pollo Tejada, Madrid, 1906, p. 51

2. Cierre brusco

La alusión explícita al fin de la farsa devuelve al espectador

al mundo real y permite la perfecta identificación de la ficción¹²⁰; pero cuando tal alusión no existe, este mundo irreal puede prolongarse en psiquismo del espectador más allá de la representación, máxime cuando este se ha identificado con uno o varios personajes.

Por ello, es frecuente en el melodrama la caída del telón tras el momento de clímax. Tanto si esta caída es rápida, como si se realiza lentamente (ambas posibilidades se documentan en los textos), persigue prolongar las secuelas emocionales de esa tensión, y dotar al conflicto de un grado de realidad que, en rigor, no le corresponde.

Este procedimiento se encuentra en ocho obras.

3. Ausencia de marca

En las restantes, once, sólo se pueden constatar efectos cómicos, musicales o coreográficos como "guinda" final, sin ninguna otra marca específica.

B. MONOLOGOS Y APARTES

El código dramático arnichesco sigue incluyendo estos

¹²⁰ Aunque se trata de géneros distintos, en el fondo tiene la misma función que las fórmulas de salida de los cuentos populares.

elementos, ante la necesidad de exteriorizar todas las incidencias interiores de los personajes, en un diálogo directo con el espectador.

LA reiteración en su uso permite discernir una serie de formas definitivamente asentadas:

1. Monólogos narrativos: exponen el conflicto, explican lo sucedido fuera de escena o anticipan la acción o intenciones de un personaje.

Como única variante de esta etapa cabe señalar el uso del monólogo para introducir elementos de expectación.

2. Monólogos descriptivos: definen a un personaje, en su aspecto o carácter.

3. Monólogos de enlace: breve comentario sobre la situación que facilita el paso de una escena a otra. En relación con los anteriores, este es muy breve.

4. Monólogos reales: el personaje dialoga consigo mismo, en un planteamiento realista y sin ninguna pretensión de informar al espectador, como era el caso de los tres anteriores. Son monólogos verosímiles: las reflexiones de Cascales ante el grave problema de Rafael, las de Feliciano respecto a la conducta de su marido, etc.

La técnica del monólogo inicial de autopresentación y exposición del conflicto ha desaparecido por completo.

5. Apartes como diálogos paralelos: es la forma más frecuente, sin duda por ser la de mayor contenido cómico. Se registra en un gran número de piezas.

Al cabo de 22 años en el mundo del teatro, Arniches sigue

viendo imprescindible que el personaje se manifieste hacia afuera en su totalidad. Ni siquiera la presencia de monólogos más reales altera este presupuesto, ya que su expresión en voz alta, por natural que sea su contenido, persigue el mismo objetivo de exteriorización.

Un solo caso de monólogo es digno de reseñar por su novedad: en *La Edad de Hierro*, un personaje aprovecha, para el posterior desarrollo de la trama, el relato que otro hace al espectador; con ello se rompe la barrera, hasta ahora nunca traspasada, entre el mundo real (el diálogo con el público conecta la ficción con la realidad) y el de ficción¹²¹.

C. ESCENOGRAFIA

Los elementos escénicos mediante los que una acción imaginada produce ilusión de realidad, se transforman con los años, se valoran de distinta forma y ganan en complejidad a medida que progresan las técnicas, el conocimiento y uso de materiales, las maquinarias teatrales y artes decorativas en general¹²².

En los comienzos de siglo, la estética teatral es naturalista. La pretensión de realidad absoluta explica la

¹²¹ Arniches, C., García Álvarez, E. y Asensio Mas, *La Edad de Hierro*, Madrid, 1907, p. 17

¹²² Son ilustrativas las consideraciones de Wagner sobre la evolución de la decoración y mecanismos escenográficos usados en distintos momentos de la historia española. V. Wagner, F. *Teoría y técnica teatral*, Labor, Barcelona, 1974 (2ª ed.). En especial, el capítulo 7, "Escenografía, utilería, vestuario y maquillaje", p. 171-199.

naturalista. La pretensión de realidad absoluta explica la tendencia, cada vez más fuerte, al enriquecimiento del escenario con gran profusión de detalles, de mobiliario, atrezzo, distribución de espacios, etc. que complementen al escueto telón, antes casi único elemento significativo¹²³.

También al telón se le exige un realismo que se ha convertido en criterio de calidad, como ponen de manifiesto los críticos:

"Las decoraciones, de Amalio Fernández; de manera que no hubo tales decoraciones, y sí la realidad de los lugares" ¹²⁴.

"Sobriedad en la coloración, limpieza de tintas, artística disposición de accidentes y perspectiva impecable son cualidades que resaltan en el decorado" ¹²⁵.

Por demás expresiva es la valoración de Ciuti de Los niños llorones:

"El primer cuadro representa una carnicería. La propiedad de la escena es notable. Allí huele a sebo que trasciende..." ¹²⁶

Que la escena represente con la mayor propiedad la situación ficticia; a este objetivo se orientan todos los elementos que convierten al texto literario en espectáculo

¹²³Wagner señala, por ejemplo, cómo la primitiva decoración, propia de la mayor parte del XIX, basada en la pintura de todos los elementos decorativos, y donde el cambio sólo era cambio de telón, será sustituida, con el naturalismo, por la pretensión de un realismo perfecto. Ob.cit. 171

¹²⁴Heraldo de Madrid, 29 de Junio, 1901. Crítica a Dolores firmada por Saint Aubin

¹²⁵Heraldo de Madrid, 23 de Septiembre, 1905. Crítica a La reja de la Dolores, también con decoraciones de Amalio Fernández. Parecen ser sus últimas creaciones antes de marchar a América, por su desacuerdo con la situación de la escenografía española.

¹²⁶La Epoca, 5 de Julio, 1901

excesivas en su deseo de riqueza y verdad, que llegan a cuestionar, en opinión de algunos, lo que de creativo y original tiene el arte escenográfico:

"...algunos autores ya no quieren fiar el éxito de sus obras al escenógrafo, y pretenden, y a veces exigen, que todo sea corpóreo, hasta lo más innecesario; que las puertas y ventanas, al abrirse y cerrarse, dejen oír la acción del resbalón; las paredes que deban estar forradas de tela, sean realmente telas, y no imitadas, las columnas y los árboles corpóreos, los muebles, los cuadros representando pinturas sea todo auténtico, con lo cual está demás el pintor escenógrafo, y con llamar a un carpintero, un almacenista de muebles o un anticuario queda resuelto el problema"¹²⁷.

La obra arnichesca de este período se orienta en el mismo sentido. Los cambios que se constatan en sus acotaciones casi siempre suponen un incremento de recursos, aunque, por supuesto, no afecta por igual a todos a todos los elementos escenográficos.

Decoración

Arniches es un auténtico hombre de teatro. No se limita a escribir el texto, sino que toma parte activa en todo el montaje teatral, considerándolo como parte natural de su quehacer.

En este sentido, las largas acotaciones iniciales aportan todos los datos necesarios para crear el ambiente que la obra precisa. En ellas queda patente la evolución de las

¹²⁷ Muñoz Morillejo, J., Escenografía española, Imprenta Blass, Madrid, 1923, p. 265.

La introducción del papel para pintar los telones, en lugar de las anteriores telas, también provoca en estos años una cierta polémica y gran malestar entre los más reputados escenógrafos, como Amalio Fernández o Luis Muriel. Se importaban de Italia grandes remesas de papeles pintados, que luego se acoplaban al teatro que lo iba a usar por cualquier oficial sin talento. Los menores conocimientos y habilidad que este material exigía en relación con las telas, hizo que cualquiera se atreviera a pintar telones, convirtiéndolo en un negocio por la gran demanda existente. Esta es una de las causas que provocan la crisis de la escenografía. V. Muñoz Morillejo, p. 154-204

precisa. En ellas queda patente la evolución de las concepciones escenográficas, en especial, la utilización de volúmenes, muebles, cortinajes y tapicerías, ornamentación de paredes, combinación de espacios interiores y exteriores, objetos variados y abundantes, etc.

El telón conserva un importante papel en determinados casos:

. Para reproducir lugares reales y concretos: el paseo del Prado, la Fábrica de Gas, los pinares de la Florida o de la Casa de Campo, la estación del Norte, las Cambronerías, la montaña del Principio Pío o la plaza de San Marcos, de Venecia.

. En los cuadros de transición, a telón corto, donde constituyen el único elemento decorativo. Por lo común, son telones más codificados, de acuerdo con patrones conocidos: telón de calle, de selva, de mar...etc.¹²⁸

. Como fondo para definir ambientes exteriores: lejanías de sierra, la huerta levantina, playas o acantilados, fachadas de edificaciones. Cuida, eso sí, que el paisaje representados contenga elementos específicos que permitan su localización: rocas, pitas y chumberas para la sierra andaluza (Los guapos), mientras que la cantábrica queda definida por sus verdes montañas, pueblos en lejanía y el mar al fondo (La canción del naufrago), o la sierra de Guadarrama por altos peñascales, chopos y jaras (La noche de Reyes). La huerta valenciana es

¹²⁸ Aun en estos casos, se muestran las dotes del pintor escenógrafo: véanse, si no, los bocetos de telón de calle, con todo lujo de detalles, que reproduce Muñoz Morillejo, en ob.cit.

olivares", y los suburbios de Madrid, "campos sin cultivar, desmontes y escombreras".

. Para sugerir la presencia simultánea de dos espacios, interior y exterior. Este último queda representado por un telón que se vislumbra a través de ventanas o puertas (Colorín,colorao,cuadro I, La alegría del batallón,cuadro I).

En cuanto al resto de la ornamentación, siempre a partir del análisis de las acotaciones, lo más destacable es la cuidadosa atención con que nuestro autor describe los más pequeños detalles, de tal forma que resulte un conjunto de significado inequívoco como indicador de clase social o de localización regional.

Algunos ejemplos. En la larga acotación inicial que recrea con realismo la escuela de un pueblo (Los chicos de la escuela), llama la atención el siguiente fragmento:

"En las paredes, y colgados a una altura conveniente, carteles, mapas, y una tabla de pesos y medidas; todo ello deslucido por el tiempo. Sobre las dos ventanas del foro, dos grandes cartelones, uno de los cuales dirá: "Al entrar en la escuela" y el otro; "Al salir de la escuela", En el primero, impreso con gruesos caracteres se leerá: (aquí reproduce el texto completo de ambos cartelones)"¹²⁹.

Al describir la mesa del maestro señala:

"Sobre esta mesa vieja, vestida con un tapete verde, roto y sucio de tinta, habrá unas disciplinas, un puntero, varias barras de tiza, una esfera geográfica muy antigua y algunos libros..."¹³⁰

¹²⁹ Los chicos de la escuela, cit. p.7

¹³⁰ Ib.

puntero, varias barras de tiza, una esfera geográfica muy antigua y algunos libros..."¹³⁰

Esta decoración coopera con eficacia a la comprensión del conflicto, porque subraya la humilde condición y escasez de recursos del protagonista: está tan viejo y deslucido como el mismo maestro, y por ello indigna más el agravio que se le infiere.

La importancia de los ornamentos es también clara en *La gente seria*. De la acotación primera, dividida en "Decoración" y "Mobiliario", entresaco:

"...un trinchero deterioradísimo y sobre él un botijo sin boca, un caballito de cartón sin orejas, media docena de platos desportillados, una sopera sin tapa y varias copas y platos rotos...

...una mesa de comedor ovalada, viejísima; sobre ella, una muñeca "Pepona" en mal estado de conservación, una plancha, una botella de agua con el cuello roto y un montón de ropa blanca..."¹³¹

Esta decoración no sólo evoca una clase social, sino todo un modo de ser que va a constituir la base de la trama y, más aún, la lección moral.

La intervención del autor sobre los elementos extraliterarios del montaje teatral siempre consiste en la selección de aquello que tenga capacidad para crear un ambiente concreto, coherente con el efecto que persigue:

"En el aspecto de la vivienda y en los detalles debe revelarse la sordidez y avaricia de sus dueños"¹³².

¹³⁰Ib.

¹³¹*La gente seria*, cit. p. 7 y 8.

¹³²*El maldito dinero*, cit. cuadro III.

"Muebles adecuados a una habitación de gente campesina. Arcones, sillas con asientos de esparto, una mesa de pino con restos de cena recién hecha, etc.etc."¹³³

"Trastienda de una tabernasobre el zócalo, botellas, embudos y otros utensilios de tales establecimientos"¹³⁴.

En todo caso, la decoración se mueve dentro de una gama de recursos que significan pura y simple transposición de elementos reales. Sólo en algunos casos esta ilusión de realidad se procura por otros medios, que podríamos considerar más "teatrales": telón-anuncio, escena dividida en acciones simultáneas, gasas y telas para simular el mar o el espacio de un sueño, mamparas de cristal, un escenario dentro de otro, etc.

La realización material de estos decorados corre a cargo, naturalmente, de escenógrafos y atrecistas, que ya figuran de manera habitual en las ediciones de las obras. Continúan Luis Muriel y Amalio Fernández; pero el mayor número de decoraciones es responsabilidad de Martínez Garí¹³⁵ y esporádicamente, de Amorós y Blancas. Como atrecistas, Juan Martínez Abades y José Ribalta.

A pesar del carácter exclusivamente práctico de las acotaciones, en algunos momentos, pocos, Arniches se deja llevar por un cierto impulso poético, y escribe textos más dirigidos

¹³³ Arniches, C. y Jakson Veyán, J., Colorín. colorao, Madrid, 1903, p.5

¹³⁴ Los pícaros celos, cit. p.33

¹³⁵ En 1901 es contratado por el teatro Apolo, ante la negativa de Muriel y Amalio Fernández a pintar en papel. Por su repercusión económica, el papel se impone, y Martínez Garí se consolida con él como el escenógrafo de plantilla.

a la imaginación literaria que al montaje teatral. En **La pena negra**, cuadro III, encontramos:

"...en la parte derecha de la decoración un poético remanso del río, iluminado por la luna, que luce su claridad entre las copas de los viejos álamos...Sobre la orquesta se oye muy lejos la marcha de un tren, que pasa por la vía férrea próxima al lugar de la acción; las levísimas campanadas de un reloj muy lejano y los perdidos ecos de la canción de un viandante. Escúchase también el ladrido, casi imperceptible, de un perro de los que acompañan a los vigilantes de los lavaderos, y contrastando con estas perdidas notas de soledad y misterio, se escucha dentro del merendero el rasgueo alegre de las guitarras y la vibrante voz de un cantaor flamenco, que es jaleado con ruidoso entusiasmo"¹³⁶.

En **La noche de Reyes** podemos leer:

"Es la tarde de un día hermoso de la otoñada..... Una templada luz envuelve el cuadro en un tinte de dulce poesía"¹³⁷.

Y en **El puñado de rosas**:

"Las luces suaves del crepúsculo envuelven la sierra en un dulce ambiente de poética melancolía. Paulatinamente va creciendo la sombra"¹³⁸.

La luz y el sonido adquieren, en estos casos, singular importancia. Veamos qué papel juegan en la concepción escenográfica de nuestro autor.

¹³⁶La pena negra, cit. cuadro III

¹³⁷La noche de Reyes, cuadro I

¹³⁸El puñado de rosas, cuadro II

Iluminación

Componente inequívoco del código temporal, la luz es el único recurso escénico capaz de situar la acción en un determinado momento del día. La identidad es tan clara, que ni siquiera se describe la iluminación de la escena: basta con un escueto "es de día", "es de noche", "últimas horas de la tarde", etc.

Claro que, a veces, hay matices que la iluminación debe reflejar, pero caen dentro de las más tópicas y típicas percepciones de los cambios estacionales:

"Son las cinco de la tarde de un día espléndido de primavera."

"Mañana de un día claro y ardiente de estío."

"Es la tarde de un día brumoso de la otoñada."

"Amanecer de un día lluvioso de otoño."

"La tarde de un día de fiesta. El sol poniente dora con sus reflejos la alegre campiña y el mar azul y tranquilo."

El juego de luces, como elemento potenciador de efectos plásticos, se justifica con la construcción de un tiempo dramático que incluya la noche. El aumento o disminución de claridad, la iluminación mediante faroles, aparatos eléctricos o velones, son recursos para delimitar espacios de luz y sombras, o para proyectar siluetas; consigue así crear ambientes de misterio, pobreza, inseguridad o culpa que se diluyen a la luz del día.

No deja de sorprender el elevado número de obras que se desarrollan en ambientes nocturnos: dieciocho, casi la mitad, lo incluyen en algún momento de su trama. A esto hay que añadir los atardeceres (cuatro) y los interiores sin luz (dos).

Del análisis de las situaciones, se concluye que los ambientes nocturnos no siempre son necesarios: junto a casos en que el argumento, efectivamente, exige nocturnidad, hay otros muchos en que esta es indiferente. ¿No se podría pensar, pues, que la creación de efectos plásticos es prioritaria y que el autor construye su argumento de forma que acentúe tales efectos? No me parece descabellada una respuesta afirmativa.

Son muchos los casos en que un porcentaje atraviesa la escena portando un farol o velón encendido; los de amaneceres paulatinos, o repentina entrada de luz al abrir una ventana, a veces, un haz que se dirige a un lugar u objeto muy concreto; los efectos especiales en escenas de temporal; y, desde luego, el manejo de la luz para realizar las mutaciones¹³⁹.

Sin duda, Arniches era consciente de la aptitud de estos efectos para mover el ánimo del espectador; y si en la etapa anterior, casi siempre se justificaban por los enredos, ahora es lo melodramático y la agudización de sentimientos se beneficia de ello, máxime en los casos en que la luz, o su ausencia, sugieren ambientes melancólicos o poéticos.

Lo cierto es que las indicaciones del autor sobre este recurso son ahora más abundantes y revelan una mayor atención

¹³⁹Por primera vez en *Colorín, colorao*, y posteriormente en otras obras, se utiliza el oscuro para el rápido cambio de decorado, siempre acompañado por la música.

y cuidado de sus efectos.

Sonido

Por el contrario, las referencias a este elemento siguen siendo escasas. Su presencia se reduce a las fiestas populares (voces, pregones, ruido de cohetes, tracas, instrumentos musicales) o a los ambientes rurales con sesgo poético, para los cuales el sonido de campanas parece ser un recurso fácil (aparece en seis obras).

Ya avanzada la década, se empiezan a encontrar los signos del progreso: timbres eléctricos, bocinas de automóviles...

Sólo en dos casos, el sonido es importante para la creación de ambientes: el ya citado de *La pena negra* y el cuadro III de *Los pícaros celos*, donde el ruido de la tormenta, lluvia copiosa y las bocinas de los guardas de los lavaderos, crean un clima de tensión para denunciar el duro trabajo de las lavanderas.

Vestuario

El valor de este signo se ajusta a los parámetros ya conocidos:

. Tipificación regional, sobre todo el de las piezas no madrileñas. La frecuencia de fiestas populares como marco de la acción justifica una auténtica exhibición de trajes típicos en *Dolorettes* y *La divisa*; y, en un sentido más amplio, es elemento clave en la representación de ambientes exóticos.

. Ridiculización y caricatura: la descripción del traje

de cupletista de Antoñita, en *Las estrellas*, no sólo cumple esta función, sino que, en cierto grado, anticipa el desenlace: alguien vestido así está inevitablemente destinado al fracaso¹⁴⁰. Como también lo está Sixto, en *El distinguido sportsman*, de quien se afirma que viste

"con exagerada elegancia, que toca en los linderos de lo ridículo"¹⁴¹.

. Ubicación social de los personajes. Arniches pone especial cuidado en la "envoltura externa", indicadora de clase. Por ejemplo, el "Agüelo", hace su entrada con la siguiente apariencia:

"...americana o chaqueta, muy deteriorada; pantalón roto y muy ancho, amarrado a la cintura con una cuerda de esparto, y gorra redonda de soldado, también muy deteriorada"¹⁴².

Y don José Antonio:

"...americana y pantalón de pana. Zapato blanco y sombrero ancho; con gruesa cadena y sortijas, como un ricachón de pueblo"¹⁴³.

. Contadas ocasiones en que el vestuario es un elemento al servicio del argumento: los disfraces de Carnaval, en *Los niños llorones* o *El terrible Pérez* sirven para ocultar la verdadera identidad de los personajes y contribuir al equívoco, al igual que la famosa armadura de *La edad de Hierro*.

¹⁴⁰Las estrellas, cuadro II

¹⁴¹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El distinguido sportsman, Madrid, 1906, p. 14

¹⁴² Arniches, C. y Jakson Veyán, J., Los granujas, La Novela Cómica, nº 25, Madrid, 1947, p. 6

¹⁴³ Los chicos de la escuela, cit. p. 24

Movimientos de personajes

Poco hay que añadir a lo dicho en el capítulo precedente. El rendimiento de este recurso escénico se concentra en el inicio y final de los cuadros o actos, donde los personajes forman "artísticos cuadros", sugieren un ambiente "pintoresco y animado" o protagonizan situaciones de gran efecto, como la de la lucha en el mar en *La canción del náufrago*¹⁴⁴.

Ni que decir tiene que el movimiento que remarca la música es de un poderoso efecto plástico; así en *Colorín, colorao*, donde se describen cuidadosamente los movimientos de un baile para que, con las letras que llevan inscritas abanicos y sombrillas, se puedan leer determinadas palabras¹⁴⁵.

En un teatro como el que nos ocupa, dominado por la palabra, no se pueden dejar de mencionar las aisladas incursiones en los mundos del movimiento mudo, cuando la comprensión de una escena queda encomendada exclusivamente a la expresividad del movimiento y el gesto.

Totalmente mudo es el primer cuadro de *El perro chico*, donde se plantea el origen de toda la acción posterior. Sin ninguna duda, en las primeras obras esta situación hubiera sido explicada en un monólogo, y más adelante, por medio de un diálogo entre personajes secundarios. Ahora la palabra es sustituida por el gesto y, por tanto, las dotes

¹⁴⁴Final del acto II, p. 34

¹⁴⁵Colorín, colorao, cit. cuadro III, escena XI

interpretativas del actor tienen un papel fundamental.

Sin llegar al extremo de la escena muda, es también interesante la inicial de *La gente seria*. Cinco niños, cada uno entregado a una actividad, pueblan la escena y definen el ambiente: desorden, pero alegría, pobreza pero sosiego, suciedad feliz. Las valoraciones subjetivas que hace el autor en la acotación no pueden, evidentemente, ser representadas; su efectividad sólo reside en la lectura:

"Andresito, sentado en el extremo izquierdo del cajón.... como en el pescante de un coche; tiene delante un caballo de cartón estropeadísimo y a cuya cabeza ha anudado dos retales que empuña a guisa de riendas. En la mano derecha, y a modo de látigo, hace restallar las dos o tres tiras de paño de unos zorros viejos. Este angelito, se ha puesto un saqué remendado de su padre...

...Manolín, detrás de la ventana de la derecha, se asoma y se esconde, ocupado en la para él gratísima tarea de lanzar piedrecitas de los tuestos a la gente que pasa por la calle..."¹⁴⁶

También en *Las estrellas*, el efecto cómico y dramático al mismo tiempo de la escena de Antoñita, está encomendado más a la gestualidad y movimiento de la actriz que al propio diálogo, así como la escena del escaparate de *El terrible Pérez* (escenas X-XIII del cuadro I). Y sorprende la extensísima acotación de *El iluso Cañizares*, donde describe con todo detalle la ejecución de un cake-wals: hasta 80 compases, marcando el movimiento correspondiente a cada uno de ellos¹⁴⁷.

Ejemplos escasos, pero ilustrativos de una innegable

¹⁴⁶*La gente seria*, cit. p. 8

¹⁴⁷*El iluso Cañizares*, cit. p. 36-37

evolución en los planteamientos dramáticos de nuestro autor.

Los cánones naturalistas son los que explican las pocas o muchas modificaciones que se registran en el lenguaje escénico del alicantino. Los procedimientos que corresponden a los diversos códigos teatrales (temporal, espacial, narrativo, emocional...) se van a conjugar para conseguir un único efecto, el de reproducir fielmente la vida real.

Así, la segmentación en actos o cuadros con valor semejante; la considerable reducción del tópico de petición de aplauso; el esfuerzo por dar a monólogos y apartes una forma más justificable y realista; la concepción escenográfica total, empeñada en representar el natural mediante todos los recursos disponibles; todo esto da fe de un trabajo en perfecta consonancia con la estética teatral vigente, lo que exige búsqueda de nuevas formas y recursos.

LA COMICIDAD

Los asertos de Bergson sobre la naturaleza de lo cómico, ampliamente citados en relación con la etapa anterior, van a constituir, de nuevo, la plataforma sobre la cual deslindar los recursos de que se vale Arniches para provocar el regocijo de su público. La necesidad de lo cómico se hace evidente cuando, incluso en las historias melodramáticas, que, por su propia naturaleza, excluyen paladinamente la risa, hay alguna concesión al chiste; no hay una sola obra, por atormentada que

parezca, donde lo cómico no haga su aparición.

Las situaciones en que se ven envueltos los personajes, la propia fisonomía de estos y, sobre todo su lenguaje, son los tres grandes recursos que, una vez más, van a activar el placer de reír¹⁴⁸. Pero ¿las situaciones son de la misma clase? ¿Los personajes son cómicos por las mismas razones? ¿Cuáles son los mecanismos lingüísticos que operan en este momento? La respuesta a estos interrogantes, además de determinar la trayectoria personal de nuestro autor, puede arrojar más luz sobre el proceso de decadencia del género chico, en la medida en que los recursos empleados siempre guardan relación con los gustos del público, y la aceptación o rechazo de las obras indican su virtualidad en cada momento.

A. LAS SITUACIONES

En pleno fervor del género chico, son los enredos amorosos, con sus equívocos, engaños, ardides y pugnas, los hechos cómicos por excelencia. La gente ríe ante la ignorancia del otro, ante su ingenio para engañar, ante el miedo que le convierte en un pelele.

No es muy distinto lo que ocurre en estos momentos. Las piezas cuya comicidad se basa en las situaciones, más que en ningún otro elemento, son precisamente las más repetitivas y continuistas, en este como en otros aspectos. Por tanto,

¹⁴⁸Bergson, H., La risa, Espasa Calpe, Madrid, 1973

encontramos las mismas situaciones: las tretas que utiliza el joven para conseguir a la chica que quiere (Los niños llorones, La Edad de Hierro), las infidelidades conyugales, reales o imaginadas, y su descubrimiento (San Juan de Luz, El método Gorritz, El terrible Pérez), los engaños para sacar dinero a otro (Felipe II, La primera conquista) o los apuros de un joven "virtuoso" ante una mujer provocativa (La carne flaca, San Juan de Luz).

La diferencia radica en la habilidad con que están desarrolladas muchas de las escenas puntuales: las tretas, los recursos de los frescos, etc. Aunque la situación general sea archiconocida (una infidelidad, por ejemplo), los medios de que se valen los personajes para engañar o para descubrir el engaño son de un ingenio creciente: los ataques nerviosos de Valbuena, la confusión entre una pierna de un cura y la de una joven, los inverosímiles disfraces de Saboya... Escenas que, aunque se deban a planteamientos utilizados, contienen en sí mismas un potencial cómico enorme, conseguido, casi siempre, por la asociación de elementos dispares. Situaciones disparatadas, inverosímiles, siempre con un resultado eficaz.

El intento de sablazo a un cura, en Genio y figura, es una escena digna de figurar en las mejores antologías de lo cómico.

B. LOS PERSONAJES

Si pensamos, con Bergson, que la contemplación de lo

mecánico y rígido inserto en lo vivo es lo que provoca la risa, no hay duda de que muchos personajes arnichescos se avienen a este principio. Su comportamiento se ajusta de tal forma a un patrón fijo, que se percibe como un automatismo, como lo mecánico aplicado sobre lo viviente.

Los seductores y frescos son el más claro ejemplo. Sus constantes y exagerados alardes llegan a convertirlos en una especie de autómatas: siempre los mismos argumentos, las mismas actitudes, la misma jactancia:

- "Concordio -¡Pero cuidado que es usted terrible pa las mujeres, señor Pérez.
Pérez -¿Y qué quieres que yo le haga? Fíjate: tipo, impresión cubierta a dos tintas, amenidad en el texto, información telegráfica, sin hilos, varios pasatiempos y rompecabezas con juguete. Soy el ABC de la seducción"¹⁴⁹.
- "Juanito -¿Pero cómo te las arreglas para lograr esos éxitos femeninos?
Tejada -¡Oh, muy sencillo! Desmadejades parisiense, desparpajo esportivo, un reloj de pulsera y un Cabarruse a su debida oportunidad. "Hétele" aquí la gran receta"¹⁵⁰.
- "Piñuela -¿Pero qué las da usted, señor Gorritz?
Gorritz -...Pues el ratimagueo natural y una mijita de figura. ¡Por algo soy el profesor! Y mujer a la que yo mire, un derribo en el corazón"¹⁵¹.

A esta aparición de capacidades seductoras, que ya en sí

¹⁴⁹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El terrible Pérez, La Novela Teatral, nº 70, Madrid, 1918, p.5

¹⁵⁰ El pollo Tejada, cit. p. 17

¹⁵¹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El método Gorritz, Madrid, 1909, p.21

misma supone rigidez mecánica, hay que añadir las circunstancias que hacen aún más ostensible su ridícula posición: o bien se trata de hombres viejos (nada dotados para la seducción) o bien de casados, siempre con mujeres de rompe y rasga, y siempre sometidos a ellas.

Con tales presupuestos, contemplar al personaje en plena demostración de sus cualidades resulta cómico; pero sobre el sentido último de esta comicidad, creo necesario recurrir de nuevo a las palabras de Bergson:

"...el placer de la risa no es un placer puro, quiero decir, un placer exclusivamente estético, desinteresado. Lleva consigo una segunda intención que la sociedad tiene para con nosotros, si es que no la tenemos nosotros mismos. En ese placer entra la intención no confesada de humillar, y, con ello, de corregir, al menos de un modo exterior"¹⁵².

Que de forma consciente o no, Arniches busque la humillación del personaje me parece algo perfectamente plausible; si el desenlace lleva implícita la lección moral, la burla o la risa que provoca el seductor en sus momentos de éxito conlleva, querámoslo o no, el desprecio, aunque tales mecanismos no afloren explícitamente a la conciencia del espectador.

Otra clase de personajes cómicos son los portadores de defectos físicos o morales muy acentuados, víctimas de una degradación que, para el peculiar sentido del humor español, resulta risible: los variados casos de borrachos, la fealdad extrema, la sordera, tartamudez, o el niño de cabeza enorme

¹⁵²Bergson, ob.cit. p.114

que se prueba sombreros¹⁵³.

Defectos que provocan comentarios, equivocaciones, chistes, en una patética demostración de que la piedad queda excluida. La risa es posible por la insensibilidad del espectador; y la razón de que no se conmueva está en el aislamiento de este defecto hasta convertirlo en el único rasgo que define al personaje. Cuando un individuo queda reducido a un solo rasgo, queda deshumanizado en la mente del espectador, que puede reír sin problemas.

En la última parte de la década, se dota a los personajes de contenido cómico por otro procedimiento: el contraste.

Un contraste basado en la simultaneidad de elementos opuestos, ambos en el mismo nivel de realidad. No se trata de relacionar lo que se ve con lo que no se ve, aunque se conozca o se suponga, sino dos cosas opuestas que quedan explícitas al mismo tiempo: un lenguaje que simultanea expresiones hipercultas y poéticas con las más vulgares e incorrectas; una pasión amorosa grandilocuente al lado del materialismo del dinero; una actitud de total seriedad para una intervención radicalmente cómica.

En este sentido, cabe afirmar que un párrafo como el siguiente:

"Una mujer que lleva en su cara los tintes de la rosa, en sus ojos el resplandor del día y en su cuerpo fragancias de juventud, cólese por donde se cole, está

¹⁵³ Personaje de *La suerte loca*. Sordos los hay en *Mi papa* y *El iluso Cañizares*; tartamudos, en *Genio y figura*; borrachos, en *Gazpacho andaluz*, *La carne flaca...*; feos hasta el paroxismo en *La divisa*.

bien colada"¹⁵⁴.

manifiesta un modo de proceder idéntico al de Valle Inclán, del que sólo citaré un ejemplo:

"D. Friolera -¡Tengo el corazón lacerado! Mi mujer me ha salido rana!"¹⁵⁵.

Por su parte, el personaje de Adelfa, en *Genio y figura*, se define por su histeria; pero la hilaridad, aparte de la rigidez extrema que muestra en sus sentimientos, la provoca el rápido paso de un extremo a otro:

"Ah, no me recuerdes aquellas horas de liviana ilusión...sí...sí...no,no...todo...todo humo...ceniza,pavesa,brizna...nada...nada...¡Ah! Tú te casas, te casas pero mueres, mira, mira el vitriolo! ¡Miserable!...¿O mío, o deforme!...¡Canalla!...¿quién, quién me pagará a mí...las quinientas pesetas que me sacó este infame?"¹⁵⁶

Los personajes son cómicos por sus defectos, por su rigidez en la encarnación de conductas, por los contrastes que manifiestan y, como veremos a continuación, por su lenguaje. Ha desaparecido un procedimiento muy usado en la primera etapa: la animalización, tan ligada a los ambientes rurales. El proceder de los personajes no es ahora tan burdo; el placer de la risa se consigue por medios más ingeniosos, dirigidos a la inteligencia y fruto de un esmerado trabajo de los autores.

El lenguaje hace cómico a un sujeto por su exuberancia

¹⁵⁴Mi papá, cit. p. 14

¹⁵⁵Valle Inclán, R., Martes de Carnaval, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 120

¹⁵⁶Genio y figura, cit. p. 26-27

(Loreto Prado, en *El tío de Alcalá* y *El hurón* encarna el tipo gracioso de una joven habladora hasta la extenuación), por la discordancia que supone con su ambiente (los casos de lenguaje hiperculto ya mencionados) o por la abundancia de sus chistes, comparaciones, perífrasis, juegos de palabras, etc. aspecto que paso a analizar a continuación.

C. EL LENGUAJE COMO INSTRUMENTO DE COMICIDAD

Es, sin duda, el recurso por excelencia. Pero en el lenguaje cómico de esta etapa hay que distinguir entre lo que no es más que un mantenimiento de recursos conocidos, y la intensificación de las aportaciones más personales y creativas de Arniches, en particular todo lo que se refiere a deformaciones, comparaciones y perífrasis. Sobre esta doble opción se basa el análisis que sigue.

Recursos tradicionales, en los que consiste la comicidad de todos los saineteros, y a los que Arniches sólo añade su sello personal:

. DISEMIAS DE PALABRAS:

- "- te planto en la calle.
- ...si me planta usted en la calle...
- Salen bellotas, ya lo sé"¹⁵⁷

¹⁵⁷ Los niños llorones, cit. p. 13

"...cuando yo había acabao el bachillerato e iba a tomar carrera, ví a la Teresina y me quedé parao..."¹⁵⁸

"Parten ellos, parte el coche, parte de la armadura se la doy a este, parte cojo yo..."¹⁵⁹

Los ejemplos registrados se cuentan por docenas.

. DISEMIA DE FRASES o expresiones hechas, que se toman en el sentido más literal:

"Yo la escribo a usted en papel de barba porque no conozco otro más serio"¹⁶⁰

"- Me he cambiao (de peinado) porque las cocas no le dicen nada a mi cara.

- No le dicen nada porque son muy prudentes"¹⁶¹

Después de que Valentín se guarda en el bolsillo un paquete de lengua, exclama un personaje:

"¡Se ha metido la lengua en el bolsillo!"¹⁶²

"...y yo, al ver su generosidad, me gasté seis reales que me importaron tres pitos...uno para él y dos para mis amigos..."¹⁶³

. HOMONIMIA:

"- ...pa la política española no hay remedio.

- (Quejándose) ¡Ay!

- ¿Cuálo?"¹⁶⁴

¹⁵⁸ La canción del náufrago, cit. p. 13

¹⁵⁹ La Edad de Hierro, cit. p. 46

¹⁶⁰ Arniches, C., El tío de Alcalá, Madrid, 1901, p. 47

¹⁶¹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El pobre Valbuena, Madrid, 1904, p. 5

¹⁶² Arniches, C. y García Álvarez, E., La suerte loca, Madrid, 1907, p. 21

¹⁶³ Genio y figura, cit. p. 27

¹⁶⁴ Las estrellas, cit. p. 8

"¡Dos bacantes para él solo! ¿será de la familia de Montero Ríos?...¡Tres bacantes! Y vienen solas... ¡Tres vacantes sin proveer!"¹⁶⁵

. COMBINACIONES FONICAS para sugerir palabras nuevas:

"Grupo clásico: Hero y Leandro.(...) Yo voy tras Leandro. Mi señora tras Hero, como puede verse..."¹⁶⁶

"...para acudir presurosos al ara de Himeneo. (...) Vamos al ara.

- ¿A estas horas a Lara? Pero están locos?"¹⁶⁷

. COMBINACIONES LEXICAS, casi siempre con nombres propios, que siguen siendo una inagotable fuente de comicidad:

"...a las doce, Pérez dará el grito haciendo los primeros disparos; enseguida se alza La Pierna con la caballería; el movimiento de La Pierna será secundado por Guzmán con la artillería y si a la una no hemos vencido, no hay más que ir al cuartel y decir: "Alza, Pilili", y Pilili saldrá de refresco. Este es el plan"¹⁶⁸

Las frases incompletas están pensadas también para producir este efecto:

"- ...por ser tan beodo como ese jugado...
- Oiga usted.
- ¡Estoy haciendo una coma! Como ese jugado podrá comprobar..."¹⁶⁹

¹⁶⁵ Arniches, C. y Jakson Veyán, J., La carne flaca, Madrid, 1908, p. 39

¹⁶⁶ El perro chico, cit. p. 4

¹⁶⁷ Mi papá, cit. p. 44

¹⁶⁸ Arniches, C., Delgado, S. y López Silva, J., El siglo XIX, Madrid, 1901, p. 29

¹⁶⁹ Gazpacho andaluz, cit. p. 31.

"...no la desabroche usted tanto, don Rosendo, que ya se la ve...sí, ya se la ve abrir los ojos"¹⁷⁰.

Recursos propios, ya iniciados en el período anterior, que ahora se intensifican hasta constituir lo más significativo del lenguaje cómico arnichesco.

. DEFORMACIONES o dislocaciones, a partir de elementos lingüísticos ya existentes. Es el procedimiento más utilizado, enunciado en su forma más genérica: se puede ejercer sobre elementos de muy distinta clase.

-- Etimología popular

"Mesoplando" por "mezzosoprano"¹⁷¹.

"Más pasó Jesucristo por los seisrealitas!
¡El mundo es un martirologio!"¹⁷²

"¡Don César de Mañana!"¹⁷³.

"Meditamundo" por "meditabundo"¹⁷⁴.

-- Dislocaciones morfológicas: formación de femeninos irregulares:

"¡Esa pobre creatura es una mártira!"¹⁷⁵

¹⁷⁰ Mi papá, cit. p. 30

¹⁷¹ Los granujas, cit. p. 32

¹⁷² El pobre Valbuena, cit. p. 8

¹⁷³ El pollo Tejada, cit. p. 16

¹⁷⁴ La pena negra, cit. p. 34

¹⁷⁵ La canción del naufrago, cit. p. 13

"¿Y tu consorta?"¹⁷⁶

"Es usté una héroa"¹⁷⁷

"Verme ahora de fregonatriz..."¹⁷⁸

-- Deformación de frase hecha:

"¡Tía Loba, usté es un ángel del hogar doméstico!"¹⁷⁹

"Coser y canturrear"¹⁸⁰

"La vide, la vini y la vinci, que dice Voltaire"¹⁸¹

"Echar una cana a la armósfera"¹⁸²

-- Deformación de cultismos:

"La joven, como bonita, es un fasímile"¹⁸³

"Metramórfosis" por "metamorfosis"¹⁸⁴

"Ensimismimada" por "ensimismada"¹⁸⁵

¹⁷⁶ El iluso Cañizares, cit. p. 10

¹⁷⁷ La suerte loca, cit. p. 44

¹⁷⁸ Alma de Dios, cit. p. 11

¹⁷⁹ La canción del náufrago, cit. p. 80

¹⁸⁰ El pollo Tejada, cit. p. 15

¹⁸¹ Ib. p. 16

¹⁸² Arniches, c. y García Álvarez, E., La primera conquista, Madrid, 1910, p. 11

¹⁸³ Los pícaros celos, cit. p. 16

¹⁸⁴ Las estrellas, cit. p. 11

¹⁸⁵ La primera conquista, cit. p. 14

-- Deformación de préstamos y latinismos:

"Erse-lomo" por "ecce homo"¹⁸⁶

"Metinge" por "meeting"¹⁸⁷

"Intreview" por "interview"¹⁸⁸

Son incontables los casos de dislocaciones fónicas: pronunciaciones vulgares, metástasis de sonidos o sílabas, epéntesis, etc. etc. Como afirma Seco, el vulgarismo fónico madrileño, utilizado como recurso cómico por contraste, "es tan constante en nuestro autor que viene a ser la atmósfera lingüística de casi toda o toda la obra"¹⁸⁹.

El error semántico, la comprensión de cultismos y extranjerismos, (tanto por el que los usa como por el que los oye, ninguno los entiende), la etimología popular, etc. son recursos, todos ellos, basados en la ignorancia del que habla¹⁹⁰, que debe ser captada por el espectador¹⁹¹.

. COMPARACIONES

Siempre construidas sobre objetos vulgares de la vida

¹⁸⁶Las estrellas, cit. p. 45

¹⁸⁷El iluso Cañizares, cit. p. 11

¹⁸⁸El trust de los Tenorios, cit. p. 12

¹⁸⁹Seco, M., Arniches y el habla de Madrid, Alfaguara, Madrid, 1970, p. 246

¹⁹⁰Seco señala, asimismo, la larga tradición de la ignorancia como una de las fuentes de la risa. V. ob. cit. 248

¹⁹¹Senabre considera posible encontrar antecedentes para estos procedimientos en la literatura madrileña anterior, y cita algunos casos de López Silva que así lo prueban. V. Senabre, R., Creación y deformación en la lengua de Arniches, en "Segismundo", nº 4, CSIC, Madrid, 1966, p. 271 y 276.

cotidiana, a veces enormemente vulgares, a los que el autor dota de sentidos inesperados:

"Es más desgraciao que una pelota del Fútbol"¹⁹².

"Serafín, has quedao a la altura de un cacahué apaisao"¹⁹³.

"...siempre te lo he dicho: si te ponen dos puertas y cuatro veladores, eres más fresco que una horchatería"¹⁹⁴.

"...es un escalerita esta, que se estrena un traje pa venir a verte y si tardas en abrir, te la encuentras a una pasá de moda"¹⁹⁵.

En varias piezas hay comparaciones poéticas construidas sobre los mismos esquemas, que no voy a tratar por no ser, evidentemente, recursos cómicos.

. PERIFRASIS

Recurso caracterizador de tipos, exclusivo de las piezas de ambiente madrileño popular:

"En cuanto le eche la visual a ese conciudadano, la Casa de Socorro de este distrito tie trabajo pa quince días con sus noches"¹⁹⁶.

"¡Parsimonia! ¿Obice de la reyerta?"
(= ¡Calma! ¿Causa de la pelea?)¹⁹⁷

"Yo, como ca quisque, poseo el espejuelo de mis

¹⁹² El pobre Valbuena, cit. p. 6

¹⁹³ La pena negra, cit. p. 24.

¹⁹⁴ Mi papá, cit. p. 18

¹⁹⁵ El tío de Alcalá, cit. p. 30

¹⁹⁶ El pobre Valbuena, cit. p. 14

¹⁹⁷ Las estrellas, cit. p. 24

atractivos y lo manejo con la contumelia propia de una pestaña experimentada"¹⁹⁸.

"No se ve un alma. Voy a suministrarle la nueva a ese testaferro de Cupido, pa que penetre e inaugure su amoroso altercao con la bella baulera"¹⁹⁹.

. CHISTES, basados en elementos muy variados:

"- Mía, Robustiano, yo no he tenido padres nunca.
- ¡Hombre, de pequeño habrás tenido!
- Tampoco. Yo soy huérfano de nacimiento.
- ¡Qué raro...!"²⁰⁰

"Es un monólogo, pero lo tengo que decir yo sola, si no, no parece monólogo"²⁰¹.

"- Ahora le estoy educando pa monecipal (al perro)
- ¿Y que le enseñas?
- A andar despacio y a pararse en las esquinas"²⁰².

La extracción social de los personajes incide directamente en la selección de estos recursos cómicos. Mientras que los preferidos para la clase baja son las perífrasis y comparaciones, para la clase media o trabajadora acomodada con aspiraciones, es frecuente el uso de palabras extranjeras (sobre todo procedentes del francés, nombres propios y expresiones latinas) que, al quedar deformadas por desconocimiento, llevan al ridículo a quien las emplea.

Son sujetos que, desde su ignorancia, simpleza y humilde posición, pretenden dar una imagen de cultura y refinamiento,

¹⁹⁸ La pena negra, cit. p. 34

¹⁹⁹ El amo de la calle, cit. p. 32

²⁰⁰ Los chicos de la escuela, cit. p. 18

²⁰¹ Las estrellas, cit. p. 18

²⁰² La pena negra, cit. p. 7

es decir, de superioridad; pero, consecuente con la idea de que cada uno debe mantenerse en su lugar social, Arniches desprestigia estas aspiraciones, se burla de ellas y muestra su inutilidad.

Cañizares es un transparente ejemplo de esta actitud. Cuando es gobernador de Madrid, sus hijos reciben una esmerada educación, que, naturalmente, incluye el francés:

"Güen jour, papá(...) es un traje a la pompadeur (...) ya habrá venido la marmasel pa que déis el francés (...) ¡Dejar el landeouse!... etc.etc."²⁰³

En San Juan de Luz, El pollo Tejada, El terrible Pérez, El distinguido sportman y La suerte loca hay abundantes casos de este procedimiento.

También las expresiones latinas forman parte del lenguaje de los madrileños "sabios", con el mismo resultado:

"Meléndez, el fumista, que pa iniciativas festivas es el Plus Ultra; yo, que pa confección de programas soy el Quiz pro cuó, y Valbuena, que ese ya es el Dóminus vobiscum como organizador..."²⁰⁴

Aunque es innegable que la obra arnichesca es de un marcado carácter cómico, también es cierto que el grado y orientación de esta comicidad sufre ciertas variaciones a lo largo de la década.

En los primeros años, tras haber estrenado su ya conocida colección de sainetes madrileños, hay una cierta regresión de lo cómico: o bien escribe melodramas, o el humorismo se mantiene en unos niveles bastante limitados, con pocos

²⁰³El iluso Cañizares, cit. p. 22-23

²⁰⁴El pobre Valbuena, cit. p. 6

elementos que sólo buscan la sonrisa.

Es a partir de **El terrible Pérez**(1903) cuando la intensa colaboración con García Álvarez provoca un cambio de rumbo: serán piezas de comicidad total, absoluta y disparatada, escritas para provocar la carcajada continua.

Durante esta década, la intervención de los diversos colaboradores (o de ninguno) hace que el nivel cómico sufra altibajos, ya que alternativamente escribe melodramas con Jakson Veyán, piezas costumbristas con López Silva, disparates con García Álvarez, o acentúa el tono poético y la calidad del verso cuando interviene Fernández Shaw.

Sea por esta o por otras razones, a veces tremendamente pragmáticas (la adecuación al actor o actriz, el interés crematístico...), lo cierto es que el tono cómico no es homogéneo. De hecho, se pueden identificar con claridad las siguientes direcciones:

. Lo ingenioso: se manifiesta en los tipos madrileños de estirpe ya conocida. Frecuente en las obras escritas sólo por Arniches, o donde su intervención se impone (**El pobre Valbuena, Las estrellas, La pena negra, Alma de Dios**).

. Lo absurdo y disparatado, inicio del astracán. Propio de las piezas escritas con García Álvarez, verdadero creador del género y maestro del propio Muñoz Seca.

. Lo picante, basado en insinuaciones, chistes y elementos externos: indumentarias, movimientos, bailes, situaciones procaces (**San Juan de Luz, La carne flaca**).

. Lo amable y encantador, apoyado en la simpatía que el

propio personaje despierta, y mezclado con la ternura y bondad. Es una forma muy ligada a la actriz Loreto Prado(*El tío de Alcalá, Gazpacho andaluz, Alma de Dios, El hurón...*).

En todo caso, esta etapa supone el afianzamiento de los recursos más "arnichescos", iniciados en la etapa anterior; puede decirse que aumenta su bagaje de resortes para hacer reír, tanto en cantidad como en calidad y diversidad.

EL PUBLICO Y LA CRITICA

El último aspecto a considerar es la recepción de la obra.

La relación entre autor y público se sitúa dentro de un complejo entramado de tensiones y fuerzas diversas. Más allá de la respuesta individual que una pieza suscita, en virtud de su diálogo directo con cada espectador, hay una recepción colectiva, condicionada por razones que, en muchos casos, exceden el nivel estrictamente teatral y deberían, por ello, ser analizadas desde una perspectiva sociológica.

Es un hecho que la posición y la imagen que se ha labrado un autor, tras muchos años de presencia en los escenarios (caso de Arniches en este momento), levanta unas expectativas que, independientemente del valor de la pieza, pueden contribuir a su aceptación o rechazo; pero también el teatro

donde se estrene y la calidad de su público; las circunstancias especiales del estreno, donde las amistades operan por encima y al margen de los actores que la van a interpretar. Todos estos factores, y otros que podrían aducirse, explican en gran parte, las reacciones colectivas, de uno u otro signo, que se producen ante cada estreno y en los días siguientes.

Lo que se espera, lo que se desea, lo que se necesita y lo que se encuentra: en el equilibrio entre tales extremos radica la buena acogida y el éxito de una pieza.

Estas consideraciones son necesarias para comprender el lugar que ocupa nuestro autor en el mundo teatral del momento y, en razón de ello, los mecanismos que, en parte explican su producción.

Al comenzar el siglo, Arniches se ha hecho una imagen de autor capaz, hábil, ingenioso y fiel retratista de tipos y ambientes. Se le aprecia, admira y respeta; el anuncio de un estreno suyo siempre despierta interés.

Pero además, conoce muy bien los resortes que mueven el ánimo del público, y los utiliza hábilmente en su favor. Sabe, por ejemplo, qué teatro es más adecuado para cada tipo de obras; sabe aprovechar las cualidades de actores tan queridos como Loreto Prado y Carreras; sabe también que una obra pateada y abucheada por los reventadores en su estreno puede ser aplaudida al día siguiente, incluso mantenerse largo tiempo en cartel; y sabe manejar la fibra sentimental del espectador en su justa medida, sin dejar caer en excesos que

provocarían el rechazo.

Por todo ello, cabe afirmar que, salvo en algunos casos, la acogida del público a las obras de esta etapa es positiva, como lo prueba la larga permanencia en cartel de la mayoría de las piezas.

Pero la crítica periodística, a través de la cual conocemos el comportamiento del público, expresa en ocasiones su desacuerdo con este y trata de justificar sus reacciones por motivos ajenos a la obra.

Hay algunas que triunfan gracias a sus intérpretes:

"Que las obrillas que ella interpreta sean buenas o malas, poco importa, con tal de que le den ocasión de crear uno de sus tipos. Loreto pondrá en él lo que el autor no ha soñado siquiera...
...los entremeses *El hurón* y *Felipe II*... valen poco, pero pasaron sin obstáculo y aun fueron aplaudidos. Milagro de Loreto"²⁰⁵.

La vis cómica de Carreras hace que el público ría en el mismo momento que aparece en escena, con lo que es fácil lograr el aplauso, a poco que la obra contribuya²⁰⁶.

Otras veces, el triunfo se explica por la previa disposición del público, que ya sabe a lo que va y lo que va buscando:

"En *La carne flaca* hay tango, couplets y hasta bacanal; todo lo que pide el alegre público de este género, que salió muy satisfecho y se aplaudió a sí mismo al verse tan exactamente retratado..."²⁰⁷

²⁰⁵ La Epoca, 10 de Mayo, 1908. Firmado por Zeda.

²⁰⁶ En Heraldo de Madrid, 2 de Mayo, 1903 se justifica así el éxito de *El terrible Pérez*, obra sin otras pretensiones que la de hacer reír y permitir el lucimiento del actor.

²⁰⁷ El Imparcial, 22 de Marzo, 1908

"En el popular teatro del pasadizo, todo el que va ya sabe que las localidades, ni los gemelos, ni las obras se toman con el papelito simbólico de las mayores delicadezas.

Los manjares literarios, llamémoslos así, se sirven un poco crudos, con mucho de picantes, y bastantes clientes van(...) a templarse fieramente para rudas batallas de amor..."²⁰⁸

También juega su papel la habilidad de nuestro autor para controlar las reacciones del público:

"...las ovaciones debieron repercutir en Cádiz, y (...) asoma la experiencia teatral del muchas veces aplaudido autor con dos grandes efectos en la escena de la serenata y en la de los zapatitos..."²⁰⁹

No deja de ser curioso cómo la crítica insiste una y otra vez en explicar las razones espurias de éxitos clamorosos, con el fin, sin duda, de legitimar su propia actuación.

¿Cuál es, entonces, la recepción de la crítica?

La valoración del teatro arnichesco sólo se entiende en relación con el juicio que merece a los críticos el género chico y el conjunto de formas dramáticas del momento. En razón de ello, opinan sobre la orientación de las obras, los procedimientos utilizados, la reacción del público y hasta la naturaleza de los chistes.

Es preciso conocer, aunque sea en rápido bosquejo, ese estado de opinión acerca de la situación del arte teatral.

Ya desde los primeros años de la década se denuncia la abusiva reiteración de formas, situaciones, tipos y efectos cómicos. Críticos prestigiosos como Caramanchel, desde las

²⁰⁸ Se refiere al teatro Eslava. Heraldo de Madrid, 22 de Marzo, 1908

²⁰⁹ Heraldo de Madrid, 16 de Diciembre, 1906. Crítica a *La noche de Reyes*.

páginas de La Correspondencia, Laserna en El Imparcial, o el propio Zeda en La Epoca, expresan su certeza de que el género chico ha caído en una profunda crisis de agotamiento, de la que no podrá salir sino buscando nuevos caminos.

No hay autores cómicos; no hay más que el uso y abuso de procedimientos ya viejos porque nadie es capaz de inventar otros distintos.

Pero lo más grave es que tal mediocridad comporta un alejamiento de lo que debería ser, antes que nada, el teatro: un arte con capacidad educativa. En comunión, sin duda, con los principios de regeneracionismo, Zeda aboga por un teatro que, además de entretener, ejerza una beneficiosa influencia en el público, en ese público que no se gasta su dinero en asistir a los teatros "grandes". De ahí la repetida acusación, no sólo de la falta de originalidad, sino del tono zafio, barriobajero y de mal gusto que exhiben gran parte de las piezas de este género. Caramanchel se refiere a la "actual perversión del gusto en nuestros teatros", y califica de "bazofia" a las tres cuartas partes de las zarzuelas estrenadas en los últimos años²¹⁰.

A propósito del estreno de La divisa, el mencionado Zeda hace unas consideraciones sobre el género chico que son una clara síntesis del ideal a que se aspira. En relación con un proyecto francés de crear un Teatro del Pueblo afirma:

"...el teatro popular debe ser a la vez un placer, una fuente de energía y una luz para la inteligencia. Si

²¹⁰ La Correspondencia, 26 de Octubre, 1902

los dramas se limitan a mostrar al pueblo con crudeza su pobreza, sus necesidades, sus miserias, sus vicios, no cumplen el fin que deben. El pueblo no debe ir al teatro para encontrar el espectáculo de su propia vida. Los hombres nuevos deben emprender la tarea de hacer para él lo que Esquilo y Shakespeare hicieron para sus contemporáneos, a quienes narraban las grandes leyendas históricas. Fortificar la conciencia y el sentimiento de la dignidad humana, glorificar el culto a la justicia, a la verdad, a la libertad, a la solidaridad necesaria, hacer respetar a todos el derecho de los demás, es el fin último a que debe aspirar el Teatro del Pueblo.

...De tales aspiraciones al "tango del morrongo" va alguna diferencia..."²¹¹

Tal concepción del teatro, es necesario decirlo, excluye lo cómico. Por el contrario, es opinión general que un teatro cómico bien hecho (lo que no parece fácil) es altamente provechoso y digno de encomio:

"El arte jocoso cumple un fin más laudable que el arte serio: este, si es potente, nos impresiona y nos subyuga; pero parece como que nos aplasta y emponzoña, en tanto que aquel evoca en nosotros ideas y sentimientos de ventura y solaz (...) Lo cómico sobrevive a lo trágico. Don Ramón de la Cruz es hoy tan popular como cuando existía; mientras se ha perdido hasta casi el recuerdo de García de la Huerta..."²¹²

Se afirma repetidamente que el teatro cómico no tiene, ni debe tener, otras pretensiones que las de hacer reír, ejercicio de gran provecho para sobrellevar los problemas que a diario presenta la vida real:

"El teatro tiene mucho de arte, pero también tiene mucho de regocijo. Y por esto, los sainetones como **Mi papá...** con darnos ocasión de reír abundante y honestamente ya han cumplido su objeto, ya hicieron bastante para merecer nuestras simpatías..."²¹³

²¹¹ La Epoca, 16 de Abril, 1902

²¹² Martínez Olmedilla, A., La risa en el teatro, Heraldo de Madrid, 11 de Abril, 1908

²¹³ La Correspondencia, 27 de Enero, 1910

Hacia el final de la década es opinión generalizada que la decadencia del género chico se debe a su transformación en espectáculo de variedades. Así lo afirma, por ejemplo, Laserna:

"Este espectáculo de "music-hall" invade a pasos agigantados (que son pasos de baile) el terreno del género chico. Ya lo dijo "el Hugo": esto matará a aquello"²¹⁴.

Y Antonio Asenjo:

"...estudiar el crecimiento del cine y la decadencia del género chico, que es hoy por hoy una secuela del Varietés..."²¹⁵

La conciencia de crisis, junto al convencimiento de la necesidad de este teatro, por la importante función que cumple, lleva a apuntar posibles salidas:

"Que ciertos géneros están muy usados? Bueno. ¿Que ahora parece que resurge la opereta? Mejor. Vengan operetas, comedias líricas, vaudevilles, "demonios coronados"; todo lo que quieran, menos garrotines, farrucas y machichas..."²¹⁶

"La principal esperanza de progreso para el arte dramático está en su diversidad. Una noche a conmovernos, otra a estremecernos; una a descubrirnos nuevos misterios del arte, otra sencillamente a hacernos reír de buena gana"²¹⁷

La producción de comedias en tres actos es otra posibilidad que apunta Alejandro Miquis, con una prolija exposición de todas las ventajas que esto tendría para la

²¹⁴ El Imparcial, 23 de Diciembre, 1905

²¹⁵ Comedias y comediantes, nº 15, 15 de Mayo, 1910.

²¹⁶ Ib.

²¹⁷ La Correspondencia, 27 de Enero, 1910

renovación del teatro; en especial, la de una mayor calidad, puesto que eliminaría a toda esa tropa de autores de tres al cuarto que se creen capaces de escribir una pequeña pieza, pero nunca lo serían de una grande²¹⁸.

Este ambivalente sentimiento de aceptación y rechazo, deseos no cumplidos, de frustraciones y esperanzas, explica la mayor parte de las críticas que reciben las obras de Arniches.

Se le reprocha todo aquello que signifique reiteración, concesiones al gusto populachero, falseamiento de la realidad, alejamiento de los parámetros más genuinos del género chico:

"Tal vez estrenado *El iluso Cañizares* hace tres o cuatro años, hubiera sido bien acogida; pero no podría serlo hoy, que ya la gente está cansada de ver cómo los autores estiran una obra en cuanto es aplaudida, limitándose después durante bastante tiempo a repetir chistes y a volver a presentar los mismos tipos"²¹⁹.

Se elogia, por el contrario, su originalidad en el tratamiento de temas conocidos (críticas a Dolorettes), habilidad para construir el proceso teatral (*El puñao de rosas*, *Alma de Dios*, *Mi papá*), el realismo en la observación de tipos y costumbres y, sobre todo, la gracia, el ingenio en personajes y situaciones, la capacidad para hacer reír:

"...este arte de hacer reír lo poseen Paso y García Álvarez, Arniches y Abati de tal suerte, que ninguno de nuestros demás autores cómicos actuales es capaz de

²¹⁸ Comedias y comediantes, nº3, 1 de Diciembre, 1910.

²¹⁹ La Correspondencia, 23 de Diciembre, 1905

rivalizar con ellos"²²⁰.

Las diversas direcciones que adopta la obra arnichesca a lo largo de estos diez años tienen mucho que ver con la propia evolución de un género que, llegado a un momento de agonía, busca salidas por donde puede, cuando algunas de ellas, por ser "contra natura", van a contribuir a su propia muerte.

Así, en los primeros años, Arniches se inclina irremisiblemente hacia el melodrama:

"Arniches, a quien creíamos, por *El santo de la Isidra*, en camino para Ricardo de la Vega, ha dado una vuelta en redondo para recoger los despojos echegarayescos"²²¹.

Esta clase de obras alterna con otras totalmente repetitivas (las que mejor patentizan la fase terminal del género chico, como *La muerte de Agripina*, o *Los niños llorones*) y con zarzuelas regionales, otra moda a la que se opone abiertamente la crítica. En este último grupo se incluyen las obras de ambiente valenciano, andaluz o alicantino.

La creación de melodramas²²² alcanza su punto culminante entre 1902 y 1903, hasta que, a mediados de este año se estrena *El terrible Pérez*. Con ella, un giro en su forma de

²²⁰ La Correspondencia, 17 de Noviembre, 1910

²²¹ Caramanchel, en La Correspondencia, 15 de Mayo, 1906. En repetidas ocasiones este crítico se muestra contrario a tal orientación, e incluso pone en duda la capacidad de los autores (V. La Correspondencia, 29 de Junio, 1901)

²²² Los críticos hablan siempre de "melodramas comprimidos" como el género en boga.

hacer, recibido con entusiasmo por el público. La bufonada sin pretensiones se instala en los teatros alternando aún con melodramas y variaciones sobre el tema madrileño que no tienen mucha fortuna. El teatro español empieza a acusar la influencia del vodevil, a lo que responden las obras de fresco.

Sobre esta orientación se superpone otra, también reiteradamente ensayada en el espacio de pocos años: los viajes. Tras el primer gran éxito, *El perro chico*, se suceden *El pollo Tejada*, *La suerte loca*, *El trust de los Tenorios*. De hecho, la combinación de bufonadas vodevilesas con viajes volcados hacia lo espectacular, se convierte en un filón que Arniches, apoyado por García Álvarez, explota hasta el agotamiento. Cuando en 1909 se estrena *El método Gorritz*, un crítico afirma:

"Tiene razón Caramanchel. El teatro chico, el género chico por mejor decir, padece una verdadera epidemia de 'terribleperecismo'"²²³.

A partir de *Mi papá* se produce otro cambio de rumbo: es el giro hacia el astracán. Efectos cómicos muy elaborados, situaciones que requieren una minuciosa preparación y que, por supuesto, no son reales ni verosímiles, incongruencias, disparates. Muy acertadamente, Caramanchel interpreta esta clase de obras en relación con los criterios estéticos del momento:

²²³ La Correspondencia, 19 de Junio, 1909

"Seguramente, en la historia del arte dramático, los antecedentes de *Genio y figura* no están en Molière. No se trata ahora de la risa por la idea, sino de la risa por la risa, parodiando a los que hablan del arte por la idea y del arte por el arte"²²⁴.

Por su parte, el crítico de El Herald hace su propia interpretación del fenómeno:

"El triunfo...es el producto de una reacción lógica. El público que ríe *Genio y figura* exterioriza el arrepentimiento de haber llorado con un teatro sensiblero y cursi, afectado, postizo y huero. Arlequín, agitando sus cascabeles, entierra entre sus cabriolas a Pierrot, con su mandolina y sus sollozos de retórica"²²⁵.

En suma, la recepción de las obras viene a confirmar lo expuesto en todo el análisis anterior. Se trata de una etapa de transición, en la que alterna la repetición hasta el abuso de viejas fórmulas y temas ya gastados, con el ensayo, a veces fructífero, a veces frustrado, de nuevos recursos que revitalicen un teatro agonizante.

²²⁴ La Correspondencia, 17 de Noviembre, 1910

²²⁵ Heraldo de Madrid, 17 de Noviembre, 1910

BC-177-26
132



R.B.C.55873

PERIODO 1911-1920

ORGANIZACION DRAMATICA

La década 1911-1920 va a ser el escenario de las mejores creaciones arnichescas, con un importante salto cualitativo respecto a los viejos moldes.

Es revelador que, precisamente en 1911, Arniches, esta vez en colaboración con Asensio Mas, nos sorprenda con una revista donde se plantea la vigencia y validez actual del género chico, que en el título se denomina *El género alegre*. ¿Un replanteamiento de su propio quehacer teatral? Es arriesgado suponer en Arniches una reflexión seria y reposada sobre el tema; pero, sin duda, a un agudo observador de la realidad como es él, no escapaba el clima de cansancio que acogía a este tipo de producciones.

Los autores apuestan en su revista por una revalorización del género, mediante la adaptación a los nuevos tiempos:

"Apolo	-...¿Tú crees que puedes presentarte en sociedad de ese modo, mal vestido, sucio y oliendo a colillas que apestas?
Género chico	-¡La osa!... ¡Pues así me han admitido siempre!
Apolo	-Porque cayeron en gracia tus atrevimientos y picardías de chiquillo mal educado. Pero ha pasado el tiempo y ya no se te pueden tolerar ciertas cosas.

.....

...creo que debes darte una
vueltecita por el mundo
civilizado, vivir sus costumbres
y asimilarte de su ambiente lo
puramente artístico y decoroso"¹.

Un desprestigio que la propia construcción de la obra revela. Ya no es posible hacer revistas, zarzuelas o juguetes cómicos como en los años 90 del siglo anterior; los elementos espúreos que se han apoderado de estas formas dramáticas, en su esfuerzo de supervivencia, han acabado por destruirlas. Así lo manifiesta la reacción de los críticos ante esta pieza:

"El género alegre es una revista...insulsa, pues no bastan tres o cuatro chistes con vistas a la higiene y un pregón de traperero...para hacer un libro que suscriben los sres. Arniches y García Álvarez"².

O bien:

"Lo que sí sorprende es ver la firma de los que supieron ganar legítimos prestigios y fortuna con obras maestras, dentro del arte que cultivan, al pie de disparatadísimas astracanadas, de una incoherencia que deja absorto al que pretenda explicar la obra..."³

En el fondo, esta obra hace evidentes los vicios que está criticando y viene a confirmar la imposibilidad de dar marcha atrás a la historia.

Con la conciencia de este fracaso, y tras unos años dedicado a complacer al público con la clase de obras que en ese momento hacían furor, las operetas, acomete empresas más

¹ Arniches, C. y Asensio Mas, R., El género alegre, Madrid, 1911, p.7-8.

² La Correspondencia, 8-Septiembre de 1911, firmada por J. del C. García Álvarez, en este caso, es autor de la música.

³ Heraldo de Madrid, 8 de Septiembre, 1911. Firmada por Saint Aubin.

ambiciosas, tanto en sus planteamientos dramáticos como ideológicos: obras en tres actos, con una nueva construcción de personajes y unos presupuestos críticos más destacados.

Es precisamente, esta postura crítica uno de los aspectos que más atención ha merecido a los estudiosos de Arniches, de los cuales casi ha basado en él la transformación evidente de su teatro:

"Con el estreno de *La señorita de Trevélez* en 1916, Arniches lleva su predisposición educativa a una culminación artística. Desde esta fecha, el autor tiende a defender en sus comedias una tesis cristalina, hecha con afirmaciones más explícitas que implícitas... Irritado por la sumisión de sus paisanos a las rígidas normas de una fosilizada, monótona existencia, Arniches habla ahora más claro con una dinámica voz de protesta..."⁴

En la convicción de que se trata de un planteamiento incompleto, me propongo mostrar cómo, no sólo el contenido crítico, sino la misma forma de construir sus obras, revela ese cambio. Bien es cierto que ambos elementos se implican y exigen uno al otro; pero en un autor como el que nos ocupa, reconocido como uno de los mejores expertos en los entresijos de la técnica teatral, es necesario analizar (y creo que no se ha hecho suficientemente) cómo maneja los componentes básicos de la obra dramática, sin los cuales no es posible expresar contenido ideológico alguno: la estructura y montaje de la acción, la construcción del personaje, la forma de

⁴"With the staging of *Miss Trevélez* in 1916, Arniches brings his preceptive bias to an artistic culmination. From this date on the author's plays tend to promote a thesis made crystal-clear by overt statement rather than by mere implication... Irritated by his countrymen's adherence to the rigid norms of a fossilized, monotonous existence, Arniches now speaks out with a dynamic voice of protest..." Mc Kay, D., Carlos Arniches, New York, 1972, p. 77.

integrar lo cómico y lo dramático de manera equilibrada y sugerente, e incluso el papel de los elementos no literarios del espectáculo teatral. Todo ello es el objeto de las páginas que siguen, siempre en relación con lo que se ha visto en las etapas anteriores.

Entre las formas de organización ya conocidas, que, en conjunto, se caracterizan por su ligereza, intrascendencia y predominio de lo sensorial, están los enredos (con su derivación hacia la opereta), revistas y obras de tipo⁵. Son las dominantes -que no exclusivas- en los tres primeros años, y los últimos resultados de su colaboración con García Álvarez, que en 1912, con El cuarteto Pons, toca a su fin. Las tres responden a las plantillas profusamente utilizadas antes; aun así, hay que hacer algunas precisiones que sitúen la cuestión en sus justos términos.

REVISTAS Y OBRAS DE TIPO

Su representación es mínima: una obra de cada grupo (El género alegre y El fresco de Goya respectivamente).

La revista El género alegre se estrena en 1911 y supone la última incursión de Arniches en este terreno durante un dilatado período de tiempo⁶.

⁵Para una mayor claridad, mantengo las denominaciones empleadas en los capítulos anteriores, correspondientes a las dos primeras etapas.

⁶Hasta 1931 no escribe otra obra de estas características; se trata de La princesa tarambana, zarzuela arrevistada, estrenada en el teatro Eslava con escaso éxito.

Por su parte, El fresco de Goya es también el broche final a la colección de los frescos, propiciados por la disparatada comicidad de García Álvarez.

Goya tiene en su haber una larga historia de conquistas y seducciones, esta vez con un truco distinto (el señuelo del matrimonio), pero en la misma línea de Valbuena, Pérez, Tejada, Gorritz...Y recibe, cómo no, el obligado castigo por parte de su última víctima, que, de esta forma, venga a todas las víctimas anteriores y pone fin a las malas artes del seductor.

La particularidad de esta pieza respecto a sus homólogas anteriores, reside quizá en el cuidado con que se prepara la venganza y el castigo. La obra comienza ya con la consumación del engaño: el fresco en plena acción y en pleno éxito. Así conocemos al personaje y su historial de conquistas. Pero en ese mismo momento se plantea el castigo definitivo a todos los frescos; la liquidación de un tipo indigno para una sociedad de bien. (Los seductores que aparecen en alguna obra posterior tendrán ya características diferentes, y como tal habrá que considerarlos).

ENREDOS

La trayectoria dramática de nuestro autor no sigue una línea de progreso continuo, sino que abunda en vacilaciones, vueltas atrás y repetido empleo de fórmulas que parecían superadas. Así sucede en la construcción de enredos.

Si al final del período anterior, se observaba una evolución cualitativa, que ponía el enredo al servicio de otro interés (la creación de un tipo, la defensa de una actitud moral), el inicio de este nos devuelve al enredo como fin en sí mismo, sin apenas conflicto. Una mera sucesión de episodios cómicos, un aglomerado de situaciones engañosas que se encadenan, y un desenlace mecánico, donde hasta el sentido moral queda diluido: así son *El premio Nobel*⁷, *La aventuras de Max y Mino* y *Café solo*⁸.

Los enredos de los últimos años (*Las grandes fortunas*, *El conde de Lavapiés*⁹, *La maña de la mañica*) son algo diferentes, sin apartarse en exceso de los anteriores.

Contienen elementos de todo el bagaje teatral arnichesco, que el autor recupera, quién sabe si por falta de recursos, o por verter vino nuevo en odres viejos: desde la pugna amorosa, hasta el amor contrariado; desde la recreación costumbrista al recurso del miedo; trucos ya usados (el fingimiento de una enfermedad, como *Valbuena*) o tipos que resultan viejos conocidos (el torerito madrileño, el acompañante adulator, el viejo verde, el lugareño ignorante...); y, desde luego, la lección moral.

⁷Adaptación, según afirman los propios autores, del vodevil francés *El mayor Ipecá*, cuyo argumento incluyen en la edición de la obra con el fin de que el lector mismo pueda juzgar sobre los términos de tal adaptación.

⁸Obras escritas para la función de *Inocentes* y la *Fiesta del Sainete* respectivamente, lo que ya marca, de partida, su carácter intrascendente.

⁹Aunque por su ambiente y personajes tiene un inconfundible carácter de sainete, y, por ello, difiere de los demás enredos, considero que su organización dramática le incluye en esta clase con toda propiedad.

Su construcción dramática se distingue por dos rasgos:

1. Las estratagemas que idean los personajes -el enredo- se sustentan en un profundo conocimiento de la naturaleza humana: la codicia, la tozudez irracional, la supuesta autoridad del padre, el inevitable tirón de la sangre, son algunos de resortes a los que apelan los instigadores del enredo. Lo que se plantea, en definitiva, y aunque sea de manera elemental, es cómo reacciona el hombre ante determinadas situaciones, cuidadosamente preparadas en orden a conseguir un propósito.

2. Desarrollo del enredo en dos fases: la primera es la de los efectos previstos; la segunda, la de las consecuencias imprevistas. Todo transcurre con arreglo al plan hasta un momento en que el engaño se complica, mediante el encadenamiento de intereses, casualidades e implicaciones múltiples, y escapa de las manos de sus promotores.

Así se llega a una situación última, con apariencia de caos, donde se impone la lección moral, al tiempo que se resuelven, sucesivamente, los múltiples problemas que han ido surgiendo.

En esta complicación hasta lo inverosímil, en este artificio vodevilesco, es donde se comprueba la habilidad de Arniches para construir eficaces arquitecturas teatrales. Los elementos de sorpresa, tensión, distensión cómica, el progreso argumental y la detención descriptiva, se alternan y suceden con acertada dosificación. Los efectos cómicos están hábilmente

graduados y cumplen, entre otras, la función de cerrar actos.

Como muestra de esta forma de organización, veamos cómo se ordenan y distribuyen las escenas en **Las grandes fortunas**:

P R E L I M I N A R E S Y		P L A N T E A M I E N T O	<p>ACTO I</p> <p>I-III: Presentación de los protagonistas y su problema (pobreza extrema).</p> <p>IV: Planteamiento del enredo: un engaño, basado en la codiciosa naturaleza humana, como forma de resolver el problema. Discusión sobre la forma de llevarlo a cabo.</p> <p>V: El engaño se pone en marcha de acuerdo con el plan.</p> <p>VI-IX: Episodio cómico que confirma e intensifica el problema inicial.</p> <p>X-XI: Nuevo episodio cómico que agrava aún más el problema inicial.</p>
D E S A R R O L L O	E p f r e c v t i o s t o s		<p>XII-XVI: Primeros resultados del engaño, a través de diversos personajes que aparecen sucesivamente. Parece dar los frutos esperados: el planteamiento era correcto.</p> <p>ACTO II</p> <p>I-IV: Consecuencias esperadas del engaño; parece haberse resuelto el problema inicial.</p>
	C i o m p n p s r e e c v u i e s n t c a s i s a s		<p>V-VI: El enredo se complica. Primera consecuencia inesperada: aparición de Tabuco.</p> <p>VII-IX: Segunda consecuencia inesperada: Aparición de don Rutilio.</p> <p>X-XI: Tercera consecuencia inesperada: aparición de Rosaura.</p> <p>ACTO III</p> <p>I: Aclaración parcial del engaño, ante la tensión de tantas complicaciones inesperadas.</p> <p>II-VII: Progresiva intensificación del enredo, a través de distintos personajes, en contra de quienes lo provocaron. Situación de complicación máxima.</p>
D E S E N L A C E			<p>VIII-X: Aclaración, desenlace y lección moral: la pobreza no se soluciona con engaños, sino con el trabajo honrado.</p>

De esta forma de montaje, resultan piezas de gran dinamismo, pero también de un cierto fragmentarismo, puesto que la acción alcanza múltiples ramificaciones que inciden en la percepción nitaria del problema. Esto es evidente aún en *El conde de Lavapiés*.

Una derivación de los clásicos enredos la constituyen las OPERETAS. Piezas que, en este momento, ocupan un lugar destacado en los escenarios madrileños, en particular las de procedencia francesa y vienesa, a partir del indiscutible éxito de *La viuda alegre* y el más rotundo aún de *El conde de Luxemburgo*, en adaptación de Vicente Lleó. Las carteleras del momento muestran la repetida presencia de autores como Leo Fall, Léhar, Messager...; Arniches y sus colaboradores no se sustraen a la influencia de esta moda.

La opereta combina elementos de enredo -un equívoco es el núcleo de la mayoría de estas piezas-, de zarzuela de viajes -siempre el viaje, el elemento exótico- y de revista -sucesión de episodios autónomos y espectaculares-. El resultado es un producto definido por la intrascendencia cómica y la vistosidad, cuyos elementos esenciales son los siguientes:

. Temas: aventuras galantes, donde el amor apasionado y los celos más desesperados se combinan con detalles

absolutamente cotidianos y prosaicos: la impotencia de un rey, achaques físicos, miedo al garrotazo, engaños groseros. De este contraste surge, casi siempre, la comicidad.

. En relación con estos temas, frecuencia del elemento picante, "sicalíptico", insinuante o sexualmente atrevido: velos transparentes, mujeres semidesnudas adivinadas en la sombra (véase *La corte de Risalia*), infidelidades, coqueteos amorosos cuyo final se adivina, etc.

. Viaje: siempre se trata de personajes que, procedentes de un ambiente conocido, el madrileño, se desplazan a otro lugar, caracterizado, como ya es habitual, por la libertad de costumbres. Esto les convierte en una especie de paraíso para los pobres madrileños que allí derivan.

. Estructura dramática: sucesión ininterrumpida de episodios cómicos, engarzados por un mínimo pretexto inicial que no puede calificarse de conflicto. En consecuencia, su desenlace es anecdótico y carece por completo de intención moral, en lo que difieren del tono habitual de las piezas arnichescas.

. Música: ligera, pegadiza, frívola. Los elementos de procedencia popular tradicional están ausentes; predominan los valeses, barcarolas, melodías elegantes de resonancias vienesas o italianas.

. Escenografía: gran espectacularidad y derroche de medios: luz, decorados, ricos y lujosos vestuarios. Son piezas destinadas a entrar por los sentidos, como las revistas.

La bufonada que suponen estas obras, hace que, en ocasiones, Arniches no declare su autoría. El mismo debía considerarlas de ínfimo valor, sólo justificables por razones económicas. Así, en *La piedra azul*, señala como autor a un tal Flores o Jorge del Río¹⁰; *La corte de Risalia* aparece firmada tan solo por Antonio Paso, aunque Arniches intervino en su creación¹¹; también se intenta ocultar el nombre de los autores en *El pícaro Segismundo*, y, de hecho, no figura en ninguno de los repertorios arnichescos que se han publicado hasta ahora¹². Estrenada el 9 de Octubre de 1917 en el teatro Apolo, fue uno de los estrepitosos fracasos del alicantino,

¹⁰ Ambos nombres aparecen en los periódicos, explicables por la similitud de su forma. Sin duda, el tumulto de los aplausos finales impidió al crítico oír bien el nombre cuando Chicote lo pronunció. En todo caso, dice Caramanche: "Ignoro quién es D. Jorge del Río... En los corrillos teatrales había sonado el nombre de Arniches..." La Correspondencia, 16 de Diciembre, 1913. En efecto, en la edición de la obra (Madrid, 1913) figura Arniches como autor.

¹¹ En Heraldo de Madrid se señala que, aunque sólo Antonio Paso aparecía en el cartel, "otros que a distancia se parecen mucho a los sres. Arniches y Abati son cómplices de Paso en la obra", Heraldo de Madrid, 12 de Abril, 1914. Por su parte, José Casado asegura la intervención de García Álvarez en su elaboración, aunque por convenio previo con los colaboradores, no figure su nombre en la edición. Casado, J., Las pirámides de sal, Madrid, Imprenta artística, 1919, p. 180

¹² Su autoría, sin embargo, está fuera de duda. La confirman los repetidos anuncios del estreno en La Correspondencia (9 de Octubre), El Imparcial (8 de Octubre), ABC (8 de Octubre), La Epoca (7 y 9 de Octubre) y Heraldo de Madrid (8 de Octubre), que contienen una detallada relación de autores, compositor, escenógrafo, sastre, reparto completo y hasta lugar y época de la acción. También confirman dicha autoría las críticas al estreno: véase La Correspondencia, 10 de Octubre, 1917.

(de "desdichado engendro" lo califica Chispero¹³), y a los dos días retirada del cartel y hundida para siempre en el olvido.

ESTRUCTURAS DE CONTRASTE

La constante oscilación entre intrascendencia y moralismo, repetición y -relativa- innovación, obras acomodaticias y creaciones personales, permite establecer dos grandes grupos entre las obras de este período, según se adscriban a uno u otro extremo. Las piezas vistas hasta ahora constituyen el primer grupo, que no tiene otra aspiración que la de provocar la risa fácil y el disfrute de los sentidos, y donde está ausente cualquier problema de índole moral o crítica.

Las obras restantes pertenecen al segundo grupo, definido por un cierto compromiso ético, indagación en el conflicto individual y recursos dramáticos más personales, siempre con esa especial inclinación a las "lecciones de conducta" que ya vienen prodigándose desde la década anterior.

La lección moral, o su variante de crítica social, se organiza siempre mediante una estructura dual de contraste:

A. Se inicia la obra con una situación problemática de carencia, infelicidad, tensión o conflicto. Esta situación

¹³Ruiz Albéniz, V., Chispero, Historia del Teatro Apolo, Madrid, 1953, p. 482

viene provocada por una conducta o modo de ser manifiestamente negativo; rechazable por el mero hecho de ser la causa del problema.

B. El conflicto se soluciona cuando se impone la cualidad o conducta contraria, que, de este modo, prueba su validez.

Como es obvio, esta disposición dual aporta un significado ético. La envidia, la deslealtad, la codicia, el interés deshonesto o la prepotencia, suscitan rechazo cuando se contempla hasta qué punto perturban unas vidas que podrían ser felices y no lo son; cuando se palpa cómo alteran las relaciones humanas e impiden el acuerdo armónico del individuo consigo mismo y con los demás. Si, sobre esto, se comprueba la generosidad, el amor, la lealtad, etc. restituyen esa felicidad ausente, la lección está servida. Aun así, todavía el autor quiere recalcarla mediante una moraleja explícita que cierra la obra.

Ya Marquerie señala, en 1943, el sentido de estos contrastes:

"...la debilidad y la fortaleza, la virtud y el vicio, la humildad y la soberbia, la cursilería y la elegancia, la pobreza y la riqueza, la fidelidad y la traición, o, en términos más generales... la ciencia y la ignorancia, la vida de la ciudad y la vida del campo... la alegría y el dolor. Si repasamos la lista de las principales obras de Arniches, fácil nos será encajar en todas ellas alguno de estos contrastes escénicos a los que se reduce sumariamente el recto, sencillo y bien intencionado pensamiento del autor"¹⁴.

¹⁴Marquerie, A., Sobre la vida y obra de don Carlos Arniches, en Cuadernos de Literatura contemporánea, nº 9-10, CSIC, Madrid, 1943, p. 254

Esta dualidad se materializa, no obstante, de formas diversas, que se pueden resumir en las siguientes:

1. La dicotomía de valores está encarnada en dos personajes que se oponen. Esto permite usar, por ejemplo, el viejo recurso de la competencia amorosa, como ocurre entre Serafín e Higinio, en *El amigo Melquiades*, Gregorio y Manolo, en *El agua del Manzanares* o Jorge y Claudio en *La sombra del molino*. Pero no es un recurso exclusivo: lo que representan Trini y Angelita, en *Las lágrimas de la Trini*, no es una competencia por Paco, sino una opuesta forma de ser: tristeza frente a alegría, lágrimas frente a risa. Tampoco hay competencia en *La flor del barrio*: tanto Filo, que representa el matrimonio por interés, como Julia, que es el amor auténtico, son víctimas de circunstancias ajenas a ellas, que las han colocado frente a frente.

2. La dicotomía se encuentra en un único personaje que sufre una transformación interna en el transcurso de la obra. Desde un inicial modo de ser perverso, obcecado o censurable, y tras un proceso de dudas, provocadas por la fuerza de los hechos o por un personaje ajeno al conflicto, sobreviene un cambio: el personaje modifica su conducta.

Hay varios ejemplos de estas transformaciones. No en todos ellos Arniches consigue el mismo grado de credibilidad; pero este es un aspecto que concierne a la creación de caracteres, por lo que me referiré a ello más adelante.

Lo que es evidente, en lo que se refiere a la organización dramática, es que el problema inicial de *La casa de Quirós* se resuelve cuando don Gil modifica su inflexible criterio, igual que ocurre en *Serafín el Pinturero*, *La venganza de la Petra* o *Gente menuda*. Sea cual sea la forma de producirse ese cambio, el desenlace nos muestra que el conflicto se ha resuelto porque don Gil, Serafín, Manolo y Felipe no son los mismos que conocimos al iniciarse la obra, se han transformado.

Como también cambia don Silvio, en *La pobre niña*: la seguridad del imbatible tenorio provinciano se tambalea y trueca en angustia ante la presión social, cuando se convierte en víctima de aquellos a quien quería burlar.

3. La dualidad reside en clases sociales diferentes, cada una de las cuales representa un modo de ser. En *La gentuza* es la clase baja madrileña, desheredada y despreciada, pero poseedora de las mejores cualidades, frente a la clase media adinerada pero hipócrita, triste, carente de principios. En *La estrella de Olympia*¹⁵ se repite este esquema: la burguesía hipócrita y figurona frente a los humildes, generosos y sin prejuicios, personajes de la clase baja.

¹⁵ Tomada del cuento de Maupassant *Boule de suif*, Arniches adapta el contenido y, sobre todo, el final, de acuerdo con sus habituales esquemas, que siempre incluyen el triunfo del bien. El final de Maupassant, duro y amargo, hubiera sido más auténtico en opinión de Saint-Aubin:

"Ya es más discutible el acierto al cortar el cuento con un desenlace que oculta el aspecto trágico, la amarga filosofía, la tristísima moraleja que asoma en la escena última del maravilloso cuento de Guy de Maupassant... Arniches se acobardó, y en lugar de una obra soberbia, de pelea, ha llevado a la escena de Apolo una muy bonita, graciosa..." Heraldo de Madrid, 25 de Diciembre, 1915

En todas estas piezas, la organización de la trama sirve a la expresión del pensamiento; los hechos se ordenan con un claro significado hacia la moraleja.

DOBLE NIVEL DE ESTRUCTURA

No ocurre lo mismo en las cuatro obras más significativas de este período, donde encontramos dos niveles de organización. Se trata de *La sobrina del cura*, *La señorita de Trevélez*, *Los caciques* y, por otras razones, *¡Que viene mi marido!*.

Los dos niveles a que me refiero son los de la anécdota y la ideología, cada uno de los cuales tiene su propia estructura: bajo una apariencia convencional, discurre un pensamiento crítico y de protesta contra una sociedad injusta y adormecida.

En la primera de las citadas, *La sobrina del cura*, el nivel de la anécdota se configura mediante una clásica estructura de melodrama:

- . Planteamiento del conflicto. Agresión a la víctima.
- Identificación del protector.
- . Desarrollo del conflicto. Acción vinculante del protector.
- . Reparación del daño.

Pero como el protector, en tanto que representa la

oposición al cacique, se convierte en el auténtico protagonista, el enfrentamiento entre ambos es la base del segundo nivel de estructura, el ideológico, con tres fases:

. Planteamiento de la confrontación cura/cacique, o, lo que es lo mismo, justicia/dinero.

. Desarrollo de la tensión entre ambas fuerzas, con triunfos alternativos de una y otra. La lucha parece igualada: ambos antagonistas tienen recursos suficientes para imponer su razón.

. Finalmente, se impone la justicia; pero no hay transformación del cacique ni anulación de su poder. El desenlace es puntual; la verdad se ha impuesto en este caso, pero nada impide que el enfrentamiento pueda reproducirse en un futuro, porque el problema de fondo sigue existiendo.

A nivel ideológico, no hay desenlace; esta es la característica común a las cuatro obras que he señalado, donde prevalece la crítica.

La señorita de Trevélez, a nivel de anécdota, tiene la, también conocida, estructura de enredo montado sobre una situación engañosa: se plantea un engaño, que se desarrolla y se intensifica hasta llegar a la aclaración final y el castigo al inductor (que, en modo alguno, guarda proporción con las dimensiones de la burla).

A nivel ideológico, el pensamiento motor es la insensibilidad moral que provoca la incultura. Para expresar esta idea se vale el autor de una estructura elemental y

bastante clásica:

- . Presentación y primera caracterización del grupo de sujetos que representan esa conducta, a modo de plano general.

- . Desarrollo de una acción concreta que permite contemplar de cerca, en primer plano, ese deplorable modo de ser; una acción que, de un comienzo cómico, se va transformando en una trágica burla.

El cierre de la obra va acompañado de una amarga reflexión sobre el significado y las causas de tales conductas, y la confirmación de su pervivencia en tanto no cambien las condiciones que las producen. La intervención final de don Gumersindo deja bien claro que, aunque el desdichado episodio que acaba de contemplar esté zanjado, el execrable modo de ser que lo ha producido continúa vivo.

Lo mismo puede decirse de *Los caciques*: una estructura de enredo por confusión de personas a nivel superficial y una exposición-constatación del modo de proceder del cacique (o del caciquismo como institución) a nivel ideológico. El sistema es idéntico al de la obra anterior:

- . Presentación del cacique en un plano general, mediante el relato de sus hazañas, igual que con los jóvenes del Guasa Club.

- . Desarrollo de un caso concreto, para observar en detalle este proceder.

Tampoco hay desenlace; sólo la constatación amarga de una realidad. En esta obra, sin embargo, el enredo prevalece sobre una crítica que no termina de convencer, porque el personaje

que la representa no es demasiado creíble:

"...ni nos convence que lo predique el fresco y desaprensivo Ojeda, que viene a la caza de una dote para su sobrino y se descuelga a lo último con un discurso manido..."¹⁶

Este cierto tono de arenga o mitin resta credibilidad a una crítica que no consigue la misma verdad dramática que el enredo cómico en que se sustenta.

Algo diferente es el caso de la tragedia grotesca *¡Que viene mi marido!*, cuya idea básica, la crítica a la codicia, se sitúa en la línea de sus habituales "lecciones de conducta": sólo la conformidad con lo que se tiene es garantía de una vida feliz, en tanto que la ambición desmedida acarrea conflictos y problemas sin fin. La lección moral mil veces repetida.

La organización dramática, sin embargo, no se ajusta a lo que es habitual en estas obras, y aquí es donde reside su peculiaridad. En su anécdota, se trata de una estructura de enredo pro suplantación, complicado hasta lo absurdo, que finalmente se aclara; pero en su pensamiento, no se pueden identificar las clásicas fases de infelicidad = antivalor —felicidad = valor. El problema se resuelve por una especie de pirueta del destino, no por la imposición del valor. ¿Tiene sentido el contraste codicia/azar? Creo que se trata de dos niveles de realidad diferentes, que no es posible poner en relación dentro de unos parámetros de lógica común; de aquí

¹⁶ Laserna, J., *El Imparcial*, 14 de Febrero, 1920

el carácter grotesco de la obra. Por ello no acierto a comprender la afirmación de Mainer, en el sentido de que

"la befa -teñida de patética piedad- de una clase media empobrecida no tenía necesidad de otro contraste que el de la solución fortuita del embrollo en el que la embarcaba su ambición"¹⁷.

¿Cómo se puede montar un contraste significativo entre un elemento con alto contenido moral y otro absolutamente vacío de significado, que sólo funciona a nivel de argumento?

Esta combinación insólita de elementos que pertenecen a distintos niveles de realidad es la vía que conduce a lo grotesco; volveré sobre ello más adelante.

LO TRAGICOMICO COMO CATEGORIA DRAMATICA

"¿En qué consiste el secreto de tantos y tan ruidosos triunfos como los obtenidos por Arniches?"

se pregunta el crítico en 1914; y añade:

"A nuestro juicio, en la habilísima fusión de las notas cómica y sentimental, fusión que nadie realiza tan admirablemente como él en la escena"¹⁸.

Lo sentimental no supera el ámbito de la emotividad, desde luego; pero esta opinión nos aproxima a lo que será la más interesante aportación de nuestro autor en su producción

¹⁷ Mainer, J.C., La Edad de Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1981, p. 163

¹⁸ La Correspondencia, 13 de Diciembre, 1914. Firmada por J. Del C.

dramática de esta década: la especial articulación de lo cómico y lo trágico, y su incidencia, tanto en la acción dramática como en los personajes creados. Procedimiento integrador que difiere notablemente de lo que ofrecen sus obras anteriores: una combinación de elementos bien delimitados, cada uno en su esfera, que no se mezclan ni se interfieren. El dramatismo del problema amoroso, de la injusticia, la calumnia o la traición, tiene su propio tratamiento, al margen y en paralelo a las escenas cómicas, en muchos casos, a lo cómico sólo se contrapone lo sentimental, lo emotivo, que no llega a tener una dimensión trágica.

Ahora el caso es distinto. El primer problema lo plantean las denominaciones dadas por el autor a sus obras, donde se incluyen referencias a lo cómico y lo trágico. Tales denominaciones presuponen una interpretación que no siempre coincide con lo que revela el análisis de los textos.

En este período nos vamos a encontrar con cinco farsas cómicas, dos comedias, y una tragedia grotesca, además de los consabidos sainetes líricos, zarzuelas, humoradas, etc. En todas ellas hay una declarada opción por lo cómico (con la peculiar matización de la tragedia grotesca), pese a lo cual se encuentran elementos trágicos en un nivel de fusión e integración con los primeros, que es lo que confiere a la obra su verdadero sentido.

No será hasta fechas muy posteriores -1926, en *Los celos me están matando*- cuando emplee el término "tragicomedia"; sin

embargo, lo tragicómico está presente de forma activa en las obras que ahora nos ocupan.

Por otra parte, piezas que reciben la misma denominación, tienen entre sí características bastante diferentes: ocurre, por ejemplo, entre las comedias (*La pobre niña*, 1912, y *La gentuza*, 1913).

El planteamiento de *La pobre niña* -la seducción que va a llevar a cabo el ilustre tenorio provinciano que es don Silvio-pronto se complica por la inesperada actuación de la víctima, que resulta ser una consumada farsante. En colaboración con su madre, tan farsante como ella, conducen a don Silvio a una situación patética: el invulnerable donjuán se enamora de esta "pobre niña", y por parte de los envidiosos socios del casino, donde hasta ahora había ostentado la condición de seductor ejemplar.

Las situaciones cómico-picarescas, admirablemente entrelazadas, que ocupan el primer acto de esta pieza, se desarrollan de forma tal, que el arrogante tenorio que las protagonizaba, tras perder esa ilimitada confianza en sus poderes, empieza a asumir rasgos ridículos, de los que tiene plena conciencia; aquí empieza su tragedia. De un lado, la humillación y el ridículo ante el grupo social; de otro, un enamoramiento que consumará su amargura cuando conozca la verdadera naturaleza de la joven.

El mismo expone su tragedia en pleno desarrollo del proceso:

"¿Qué me sucede? ¿Quizá iba yo a cometer una ligereza, una cobardía? Pero ¿quién, quién sino la opinión pública, puso ante mis ojos sin crédito y sin honor a esa pobre muchacha? ¿Por quién, pues, sino por la opinión pública, creí yo, no sólo posible, sino fácil, su conquista? ¿A qué viene ahora esa ferocidad, ese encarnizamiento contra mí?"¹⁹

Lo cómico y lo trágico se fusionan como la doble cara de una moneda. El mismo título revela esta ambivalencia: la pobre huérfana, sin amparo ni defensa, que va a ser víctima propiciatoria del seductor de oficio (sentido real de compasión), engaña a sus burladores mediante una sucesión de ingeniosas y bien combinadas tretas (sentido irónico). Lo trágico de esos comportamientos donjuanescos y lo cómico del engaño; lo ridículo de don Silvio y su dolor. Esta mezcla es lo que da a la obra su sentido, además de hacer de ella un claro precedente de otras como *La señorita de Trevélez* o *El solar de Mediacapa*, donde lo tragicómico alcanzará su expresión más depurada.

Por el contrario, la otra comedia, *La gentuza*, no alcanza en ningún momento tonos de patetismo. Lo cómico y lo serio discurren paralelos, en ámbitos perfectamente delimitados, con un evidente predominio de lo primero, que se resuelve en aires de sainete.

La calificación de "comedia" parece explicarse por la inclusión de la clase media y la extensión en tres actos.

La disparidad se hace más evidente en las obras

¹⁹ Arniches, C., *La pobre niña*, Madrid, 1912, p. 55

calificadas de "farsa cómica". Con ellas. Arniches se inscribe en un género de gran vitalidad en estos años, la farsa, que dará productos tan distintos como *La zapatera prodigiosa*, farsa violenta de Lorca, *El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de Jacinto Grau, *Los medios seres*, farsa fácil de Gómez de la Serna, y, desde luego, las farsas valleinclanescas publicadas entre 1913 (*La marquesa Rosalinda*, farsa sentimental y grotesca) y 1922 (*Farsa y licencia de la reina castiza*). Es importante notar la infinita variedad de adjetivos que matizan las denominaciones genéricas más amplias (comedia, farsa, drama, etc.), y que adquieren valores y significados distintos en cada autor. El propio Arniches, en los años siguientes, empleará denominaciones como "farsa sainetesca", "farsa tragicómica", o "farsa grotesca".

Dejando sentado el carácter esencialmente cómico de la farsa (así lo atestigua desde su propio origen hasta todo su desarrollo posterior, por lo que el término que emplea Arniches es redundante), parece evidente que designa un tipo de obras diferenciadas y distantes de los géneros nobles, como la tragedia y la comedia. Respecto a esta última, la farsa, además de enfatizar los elementos de teatralidad, la dimensión corporal del personaje, el movimiento y la caricatura, hace reír por mecanismos primarios, frente a la comedia de estilo donde prevalecen el espíritu, la palabra sutil, la

intelectualidad²⁰.

En Arniches subyace, desde luego, el concepto de obra sin grandes pretensiones, inferior y más "terrestre" que la comedia y con un énfasis, a todas luces injusto, en el componente burlesco. Porque tampoco aquí es todo comicidad. En una autocrítica previa al estreno de *La señorita de Trevélez*, afirma que el género de la farsa "es el que mejor cuadra con mi manera de ver y sentir el teatro, dibujo grotesco, línea exagerada, con invencible tendencia a la caricatura"²¹.

La casa de Quirós (1915) ya incorpora, junto a lo cómico, las dudas internas de un personaje a quien su inflexibilidad hace ridículo; un hidalgo castellano, de ideas anacrónicas, que prefiere sacrificar la felicidad de su hija antes que abdicar de sus principios que, sin embargo, son insostenibles.

Las consecuencias que provoca esta rígida actitud le plantean un problema interno que, aunque el autor no llega a desarrollar apenas, es suficiente para descubrir la dimensión patética del asunto. Don Gil de Quirós se encuentra en la tesitura de tener que renunciar a unas ideas en las que había fundamentado su vida; pero lo más trágico es que estas ideas, en sí mismas, son ridículas.

Más elocuente aún respecto al papel de lo tragicómico en

²⁰ Cardona resume como convenciones más reconocidas del género, la comicidad, libertad paródica, agudeza satírica e infracciones de la verosimilitud, para afirmar la conexión de las farsas de Valle Inclán con las corrientes de teatro cómico más populares en este tiempo.

Cardona, R., *Valle Inclán y la farsa*, *Insula*, nº 531, Madrid, Marzo, 1991, p. 18

²¹ Citado en *El Imparcial*, 15 de Diciembre, 1916

la obra dramática es el caso de *La señorita de Trevélez*. La grandeza de esta obra, a mi modo de ver, no reside tanto en la crítica social, con ser esto importante, sino en la afortunadísima manera de fusionar lo risible caricaturesco con lo patético conmovedor, la burla con la piedad, lo festivo con lo amargo.

La obra avanza dramáticamente, y avanza "in crescendo", a medida que se va revelando la doble faz del problema. Puede decirse que se va haciendo, que va cobrando ser, según se va desvelando lo tragicómico de situación y personajes. Aquí es donde lo tragicómico adquiere valor de categoría dramática, en tanto que da vida a una obra que, en modo alguno, puede considerarse como una simple combinación de elementos de acuerdo con un patrón, sino como una creación original, unitaria y, para muchos, irrepetible²².

Ni *La venganza de la Petra* (1917), ni, mucho menos, *Las grandes fortunas* (1919) responden a estos planteamientos. En realidad, se ajustan mucho mejor a la denominación de farsas cómicas, porque en ellas el elemento trágico no tiene ninguna rentabilidad; desaparece bajo la forma de una carencia inicial que sólo plantea la necesidad de modificar ciertas conductas a través de una sucesión de episodios cómicos.

Tampoco *Los caciques* logra una convincente integración de lo cómico y lo trágico. Lo cómico se enseñoorea de la obra a través de numerosas situaciones que responden a los más

²² "...nuevos horizontes que le llevarían hasta la que, en mi opinión, es su obra cumbre: *La señorita de Trevélez*". Ríos Carratalá, J., *Arniches*, Diputación de Alicante, Alicante, 1990, p. 42

habituales mecanismos de la farsa, muy bien contruidos y dialogados; pero en ningún momento, ni el protagonista, ni ningún otro personaje, llega a conmovernos, porque no hay en ellos ninguna clase de padecimiento moral, angustia o sentimiento que sea creíble. En realidad, no es posible atisbar su interior, ni se piensa que puedan tener algún conflicto interno. A don Acisclo sólo le conocemos en una acción que provoca la burla, o, cuando más, la repulsión emocional; pero es una acción que tampoco llega a tener implicaciones trágicas porque no puede tomarse en serio.

Con la obra ¡Que viene mi marido! debemos adentrarnos en el tema de lo grotesco, puesto que el autor nos empuja a ello al denominarla de esta manera.

La naturaleza de lo grotesco ha sido objeto de variadas interpretaciones, que, por lo general, tienen como punto de partida el sentido etimológico de la palabra: lo grotesco (derivado de "gruta") es lo deforme, lo monstruoso, lo caprichoso o fantástico, por imitación, como dice Ayala, de las pinturas que se encontraron en las grutas o cuevas del palacio de Tito²³.

Corominas lo define como "un adorno caprichoso que recuerda lo tosco de las grutas, con menudas conchas y animales que en ellos se crían, más tarde con figuras de quimeras y follajes, de donde luego, "extravagante",

²³Pérez de Ayala, R., La tragedia grotesca, en "Las máscaras", O.C., III, Aguilar, Madrid, 1963, p. 330.

"ridículo""²⁴.

Ayala, en el mencionado artículo de *Las máscaras*, expone su concepto de lo grotesco en un comentario a la obra que ahora nos ocupa:

"Es lo grotesco, en su primera apariencia, arbitrariedad inverosímil; trátase de artes plásticas o ya se trate de literatura. Pero sólo en su primera apariencia, pues, como más arriba se ha dicho, estos artificios imaginarios son a veces más reales que la copia mecánica de la naturaleza".

En el terreno de lo dramático,

"clasificaremos como almas grotescas aquellas que en las formas superiores de la conciencia aparecen implicadas, apenas nacies y casi absorbidas en las formas inferiores del instinto"²⁵.

También para Batjin, los aspectos deformadores y extravagantes definen lo grotesco:

"...una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en su experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible, de la forma así creada"²⁶.

Ziomek, por su parte, en un nivel de mayor abstracción, considera que lo grotesco

"es todo lo que no resulta congruente con la experiencia ordinaria"

y añade que

²⁴Corominas, J., Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Gredos, Madrid, 1973 (7ª ed.), p. 305.

²⁵Pérez de Ayala, R., ob.cit.p. 330-31

²⁶Batjin, M., La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais, Barral, Barcelona, 1971, cap. V.

"la literatura grotesca es un producto de la interacción de los dos lados opuestos de la naturaleza humana. Busca lo sublime a través de lo perverso y representa la unión de lo trágico y lo cómico"²⁷.

También Kaiser habla de la relación directa entre lo grotesco y lo tragicómico²⁸, al igual que Pavis²⁹.

En estas consideraciones sobre el arte grotesco hay que situar lo grotesco de Arniches, que Ramos considera "una consecuencia estética del sainete"³⁰:

"el sainete de raigambre melodramática engendró la tragedia grotesca"³¹,
y esto

"tanto por la propia e íntima dinámica del escritor del 'clima' teatral de la época en que se produjo"³².

Algunos críticos han puesto de relieve la relación entre el teatro grotesco de Arniches y tendencias similares en el teatro europeo. No hay que olvidar que el italiano Luigi Chiarelli utiliza este término, por los mismos años en que se estrena *La señorita de Trevélez* (en España, Baroja lo había empleado en 1907, como título de una de sus novelas de la trilogía *El pasado*, aunque con una orientación histórica) y

²⁷Ziomek, H., Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro, Ed. Alcalá, Madrid, 1983, p. 13 y 14.

²⁸Cit. por Lentzen, M., Carlos Arniches. Vom 'género chico' zur 'tragedia grotesca', Droz-Minard, Gêneve, 1966, p. 132.

²⁹Pavis, P. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Paidós, Barcelona, 1983, p. 247.

³⁰Ramos, V., Vida y teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 164

³¹Ib., p. 158

³²Ib. p. 157

que obras como *El que se lleva las bofetadas*, de Andreiev (1917), *Cada cual a su juego*, de Pirandello (1918), *Las máscara y el rostro*, de Chiarelli (1916), y algunas obras chaplinescas como *Vida de perro* (1918), pertenecen a la misma época. Melchor Fernández Almagro, Lentzen y Vicente Ramos se cuentan entre los defensores de esta relación, en tanto otros Ruiz Ramón y más recientemente, Ríos Carratalá, la niegan, advirtiendo el gran desnivel que existe entre el drama pirandelliano, e incluso el esperpento y la tragedia grotesca, que en ningún momento abandona el ámbito del realismo cotidiano en su proyección deformadora. En todo caso, parece incuestionable, como afirma Monleón, que el teatro de Arniches y el de Valle Inclán responde, cada uno a su manera, a "un común sentimiento ante las deformidades de la vida española"³³. Con sus tragedias grotescas, Arniches aporta una nueva vía de representación dramática de la realidad, muy diferente a la de la comedia benaventina o a la comicidad dislocada de otros contemporáneos.

El conflicto esencial entre el ser y el parecer que plantea el más renovador teatro del momento, está en el fondo de las creaciones grotescas del alicantino, e incluso en algunas obras no grotescas, como habrá ocasión de comprobar en los años posteriores. Arniches, perfectamente asentado en su mundo teatral, seguramente no pretendió ninguna clase de ruptura con las bases de la dramaturgia vigente, caso de Valle

³³ Monleón, J., ob.cit. p. 45

Inclán; pero su intuición, o una voluntad de acercamiento a problemas humanos que removían su sentido ético de la vida, dieron unos resultados con muchos puntos de contacto con aquellos que representaban lo más renovador de la escena europea. Lo grotesco o tragicómico, como vía de superación de las clásicas categorías de tragedia y comedia, es una de las notas definitorias del arte moderno, y Arniches logra con pleno acierto esta fusión en las obras mencionadas.

Claro que para una acertada interpretación de este problema, sería interesante conocer qué era para Arniches lo grotesco. Es bien sabida la inexistencia de textos teóricos o de reflexiones del autor sobre su concepción teatral, siquiera mínimamente esbozada; las pocas y aisladas declaraciones que hace sobre su teatro, casi siempre en entrevistas, contienen escasísimas referencias sobre su sentido de lo grotesco³⁴. La fuente primordial son, en consecuencia, los propios textos dramáticos, siempre susceptibles de interpretaciones diversas.

En lo que concierne a las piezas de estos años, se plantea, por una parte, cómo interpretar lo grotesco de *¡Que viene mi marido!*, y por otra, si es posible reconocer elementos grotescos en piezas que no han sido definidas con este término.

³⁴ Véase, por ejemplo, Estévez Ortega, E., Los escritores ante sus obras. Carlos Arniches, en "Nuevo Mundo", Madrid, 10 de Enero, 1930, o el artículo Está en Buenos Aires Carlos Arniches, en La Nación, Buenos Aires, 10 de Enero, 1937. Breves comentarios previos al estreno de algunas obras completan este exiguo conjunto de opiniones, que viene a mostrar la carencia de una teoría elaborada y la intuición mediante la que resuelve innovadores planteamientos dramáticos.

Respecto a lo primero, ¡Que viene mi marido! consiste, en efecto, en una conjunción de diferentes niveles de realidad.

El problema con que se abre la acción, muy bien planteado teatralmente, y con una admirable recreación del ambiente y los diálogos, tiene una raíz trágica: representa la venganza cruel de un hombre sin escrúpulos sobre una honrada muchacha, cuyo único delito ha consistido en preferir a un joven estudiante como depositario de su amor. La cruel y aparentemente absurda condición para que Carita pueda disfrutar de la herencia (sólo podrá hacerlo cuando enviude) tiene una justificación de cariz poco habitual en Arniches, puesto que revela la maldad humana, el rencor sin paliativos como motivación de la conducta.

Al tiempo que se muestra ácidamente este ensañamiento despiadado, se activa otro mecanismo de igual modo censurable: la codicia, el afán irreprimible de conseguir esa herencia, en razón de la cual se forjan ilusiones sin fin, cual si de un moderno cuento de la lechera se tratase.

La primera manifestación de lo grotesco aparece, a mi modo de ver, cuando para solucionar un problema trágico o serio, se recurre a un subterfugio cómico, propio de un vodevil donde todo es artificioso y falso, y que pertenece, por ello, a otro nivel de realidad; al otro lado de la naturaleza humana, que decía Ziomek. Así hay que considerar el proyecto de matrimonio con un individuo que, según todas las evidencias, está a las puertas de la muerte, lo que

garantiza a Carita la viudez inmediata.

A partir de ahí, lo cómico y lo trágico, conjuntamente, van configurando la acción mediante el despliegue de situaciones ambivalentes. La muerte de Bermejo, que cada día tiene mejor aspecto, se desea sin terminar de desearla del todo; se provoca y se teme al mismo tiempo; se cree en ella sin ser cierta; se oculta, pero no se habla de otra cosa... Siempre las dos caras: disgregaciones y oposiciones constantes; personajes también interiormente divididos, movidos por sentimientos encontrados, que provocan en el espectador esa reacción ambigua de lo paradójico, que impide y provoca a la vez la risa y el dolor. La mezcla de elementos de distinta naturaleza impide que nos riamos abiertamente de esa especie de absurdo disparate que se nos ofrece a la vista.

Es cierto, como afirma Ríos Carratalá³⁵, que no hay un héroe bien perfilado: Bermejo no llega, ni con mucho, a la entidad dramática de don Gonzalo de Trevélez o del Antonio de la posterior *Es mi hombre*. Pero no creo que ello invalide el carácter grotesco de la obra: la problemática que desarrolla, aunque sin protagonista destacado, es en sí misma grotesca. Y si bien es cierto que Bermejo carece de "ese toque de ternura y sentimiento de otros héroes del género, esa dignidad alcanzada por encima de su propio ridículo"³⁶, también lo es que el resto de los personajes contienen la ambivalencia

³⁵Ríos Carratalá, J.A., ob.cit., p.60

³⁶Ib.

tragicómica que define al héroe grotesco, aunque en ninguno de ellos alcance suficiente grado de desarrollo. Tanto en los tíos de Carita como en su madre en ella misma, se puede advertir esa especial disposición que los hace conmovedores en su ridículo. No de otro modo los sentimos al contemplarlos afanándose en trucos infantiles para provocar, de un susto, la muerte de Bermejo.

La señorita de Trevélez contiene esa misma conjunción de elementos dispares en el inefable personaje de don Gonzalo, cuyo desgarramiento interno le hace adoptar al exterior una apariencia que él mismo sabe ridícula. Y en Florita, que es la tragedia del envejecimiento y, más aún, de la soltería en una sociedad que no perdona el fracaso (la soltería en la mujer es siempre un fracaso; en el hombre es una opción, como manifiesta el propio don Gonzalo)³⁷. Su apasionamiento amoroso hacia el hombre que va a salvarla de esa frustración resulta tan grotesco y conmovedor, en su ingenuidad, como los esfuerzos de su hermano por conservar una apariencia juvenil - aun a costa de su propia dignidad- que detenga el paso de los años ante los ojos de Florita.

Dos personajes interiormente divididos, de una comicidad amarga y un dramatismo risible, que se constituyen en aglutinantes de la acción; imponen su fuerza centrípeta al resto, pobres monigotes en los que se aprecia un ápice de calidad humana. Si hay una obra que merezca el calificativo

³⁷ "Acaso España sea el único país en donde esas tristes vidas frustradas de las mujeres célibes proporcionan tema habitual a la chacota", dice el crítico de El Imparcial, 15, Diciembre de 1916.

de tragedia grotesca, esa es, sin duda, *La señorita de Trevélez*.

Así pues, tras un largo período en que lo cómico, o domina por completo, o se mantiene en un plano separado y distinto de lo sentimental y emotivo, encontramos unas obras donde los dos planos se funden; lo tragicómico se erige en criterio de verdad dramática, hasta desembocar en las construcciones grotescas de las que, en esta década, sólo tenemos los primeros ejemplos.

UNA NUEVA MODALIDAD: LOS SAINETES RAPIDOS

No es posible concluir el estudio de las formas de organización dramática sin una referencia a estas obritas de características tan peculiares.

Se trata de un conjunto de diálogos breves, publicados en Blanco y Negro, a instancias de Luca de Tena, entre los años 1915 y 1916. Esta circunstancia es la que les confiere su singularidad, puesto que no fueron escritos para ser representados y ello altera sustancialmente su carácter respecto a las restantes obras arnichescas.

Son diálogos, organizados en una o dos escenas, sin acción o trama propiamente dicha, donde únicamente se trata de expresar una idea muy concreta en boca de tipos

representativos del Madrid castizo³⁸ y en situaciones reales de la vida cotidiana.

Su naturaleza, en ocasiones, se acerca más a lo narrativo que a lo teatral: propiamente no hay conflictos, sino simples contrastes de opiniones o relato de anécdotas en el fluir normal de una conversación. La introducción, donde se proporcionan las necesarias referencias espaciales y temporales, no siempre responde a las características de la acotación teatral, y es fácil encontrar la intervención personal del autor para valorar situación y personajes:

"Almas piadosas, corazones magnánimos que cedéis ante la demanda plañidera del mendigo que os tiende en la calle la mano escuálida, seguidme. Venid conmigo a los inmundos rincones de un Madrid lamentable y mísero, artimañoso y agenciero, que por fortuna desconocéis, y escuchad estos edificantes y verídicos diálogos"³⁹.

Las descripciones de lugares, a veces con un marcado tono poético, rebasan, con mucho, los funcionales límites de una acotación (al menos, de una acotación arnichesca):

"Madrid. Va mediando octubre. Son las cuatro de la tarde. Una bruma tenue nubla el perfil de la sierra lejana. La luz del sol es color de oro pálido, y el azul del cielo, un poco gris. Hace calor, un calor que atenúan frescas ráfagas de aire que soplan de cuando en cuando, levantando ligeros remolinos de polvo y haciendo cabecear suavemente los árboles, que ya amarillean"⁴⁰.

³⁸ Este es el título que agrupa a los once sainetes, en la edición preparada por el propio autor en 1917, más uno incluido posteriormente en la edición de Montero Padilla, M., Cátedra, Madrid, 1981.

³⁹ Arniches, C., Los pobres, Del Madrid castizo, Cátedra, Madrid, 1981, p. 53. Todas las referencias a los sainetes rápidos en adelante corresponderán a esta edición.

⁴⁰ Los neutrales, ed. cit., p. 77.

Descripción poco teatral para un autor a quien la puesta en escena condiciona en la medida que ya conocemos.

Por su parte, el lenguaje empleado en estas presentaciones, a veces pródigo en términos de argot popular, difiere también del lenguaje de autor dramático, que da indicaciones, desde fuera, para crear ilusión de realidad. Aquí el mismo autor está inmerso en esa realidad, se funde con ella, se pone a su nivel y logra con ello una percepción de total realismo en el lector, apoyada por los abundantes datos procedentes de la vida real del momento⁴¹:

"Interior de una taberna establecida en la calle del Peñón, a dos pasos del Campillo de Mundo Nuevo.

.....
En el velador de un rincón acaban de comerse unos 'livianos' y de apurar unos 'quinces', previamente jugados al mus, Baldomero el Bizco, Nicomedes el Soga, el señor Eulalio y el señor Floro. Pepe el Malagua, dueño del local, les hace los honores 'osequiándolos' con unas 'limpias' de Monóvar. Se habla a voces de la última cogida de un 'fenómeno' "⁴².

Por tanto, más que de piezas dramáticas habría que hablar de narraciones dialogadas; para alcanzar categoría dramática les falta acción y, desde luego, conflictos. Son sencillas estampas costumbristas, llenas de vida y de verdad, merced a la reconocida capacidad de nuestro autor para la recreación de diálogos, escenas y tipos populares.

⁴¹En cualquiera de los sainetes, las referencias a los lugares, personas y detalles de la realidad cotidiana son numerosas.

⁴²Los ateos, ed. cit. p. 125-26

CUADRO 1

DISTRIBUCION DE ESQUEMAS ORGANIZATIVOS

Esquema	Número de obras		Obras
Revista	XX XX	(1)	92
Obra de tipo	XX XX	(1)	94
Enredos	XXXXXX XXXXXX	(6)	97, 101, 105, 119, 121, 122
Operetas	XXXXXX XXXXXX	(6)	93, 95, 99, 100, 113, 116
Estructuras de contraste	A) XXXXXX XXXXXX	(6)	102, 103, 106, 115, 117, 118
	B) XXXX XXXX	(4)	91, 96, 109, 111
	C) XX XX	(2)	98, 108
Doble nivel de estructura	XXXX XXXX	(4)	104, 110, 114, 120
Sainetes rápidos	(Conjunto de doce)		112

PERSONAJES

El sujeto de la acción dramática manifiesta la misma oscilación que las formas organizativas, con ese vaivén entre la repetición de lo conocido y la indagación en nuevos enfoques. Junto a individuos vacíos de sustancia humana, protagonistas de historias falsas y artificiosas, encontramos otros humanísimos, entrañables, desgarrados en conflictos que no pueden resolver. Hay personajes que simplemente actúan, entran y salen, se mueven al compás de unos códigos estereotipados -cual marionetas constreñidas a movimientos fijos y eternamente idénticos-, y otros que sienten y que sufren, que dudan y que aman, en una convincente representación, de lo que la vida, en su dimensión multifacética, contiene.

En el fondo, siempre subyace la eterna tensión individuo/grupo social: la necesidad de aparentar, la sumisión o rebeldía a las reglas del juego colectivo, la identificación con los valores grupales o su cuestionamiento. Ciertamente, ni se puede afirmar de los protagonistas arnichescos una gran complejidad psicológica, ni su teatro ha creado, en general, grandes caracteres; pero bajo el chiste, la broma o la emoción es posible intuir el problema humano. No las grandes pasiones;

pero sí los pequeños dramas de cada día, los que afectan a gentes sencillas que jamás pretenden asomar la vista más allá de su inmediata y pequeña realidad.

Con los mismos criterios de análisis empleados para las etapas anteriores, trataremos de conocer lo que esta década aporta en cuento al tratamiento del personaje.

UNIVERSO GENERAL DE PERSONAJES.SU DISTRIBUCION

Una mirada de conjunto a los cientos de personajes que pueblan las obras de esta etapa nos revela, en primer lugar, el mantenimiento de las cuatro categorías tradicionales, y con las mismas peculiaridades: desaparición, a veces, del protagonista individual en favor del pequeño grupo, utilización de los personajes secundarios para crear ambientes, etc.

La distribución de todo este material y de sus distintas funciones, está en relación directa con los tipos de obras que, como hemos visto, produce Arniches en este tiempo.

Así, las concebidas y orientadas hacia la espectacularidad, los enredos intrascendentes, las concesiones a lo picante y atrevido y, en general, las que carecen de conflicto, se caracterizan por la abundante representación de los grupos inferiores (personajes secundarios y ambientales) con función esencialmente ornamental.

En piezas como *El príncipe Casto*, *El cuarteto Pons*, *La piedra azul...*, son toda esa pléyade de amigos, servidores,

conocidos y colaboradores en el gobierno de imaginarias cortes los que, con sus comentarios, pequeñas envidias y también pequeñas complicidades, dan lugar a peripecias que permiten a los protagonistas desarrollar la casi inexistente trama. Las microacciones que estos personajes propician contienen la carga cómica y espectacular de la obra, es decir, sus valores primordiales.

Los personajes ambientales, en esta clase de piezas, están siempre vinculados con la parte musical y coreográfica: son los músicos que amenizan una fiesta (zínganos, piamonteses), espectadores, invitados, damas y caballeros de la corte, odaliscas, esclavas o bailarinas que exhiben sus encantos a los compases de una sugerente danza oriental; incluso grupos de comparsas que bailan y decoran escenas desligadas del argumento, como es el caso de la Fiesta del Abanico, en *La mujer artificial*.

Otro parámetro que exige el juego escénico de gran número de personajes es el costumbrista. En las obras de esta orientación, los ambientes populares se construyen mediante el empleo de multitudes: grupos amplios y diversificados de sujetos con entidad propia, que tienen intervenciones mínimas, pero muy operativas para el conjunto. Son, por ejemplo, los chulos de baja estofa que pueblan los cafés cantantes, los vecinos de una casa, las jóvenes oficialas de un taller de plancha o sastrería, y también los amigos, acompañantes, cupletistas, artesanos. En definitiva, todas las gentes honradas y gentes de mal vivir presentes en los numerosos

sainetes de este período.

En cambio, los personajes ambientales tienen aquí una función semejante a la de cualquier otro elemento del decorado. No es raro encontrar cuadros como el que sigue:

"Al levantarse el telón, mientras un número de orquesta, atraviesan la escena, una OFICIALA de planchadora, con un cesto, suponiendo que viene de entregar; después una pareja de GUARDIAS de Seguridad; más tarde salen de la taberna un MAESTRO de obras y dos ALBAÑILES. En el banco sentados de espaldas al público, UNA y UNO, muy juntos..."⁴³.

A veces, estos personajes también protagonizan escenas complementarias: apuntes costumbristas, ajenos a la acción principal e intercalados en el desarrollo de esta. Así son las escenas de la vicaría, en *La flor del barrio*, mientras Filo y sus acompañantes esperan la llegada de José M^a para tomarse los dichos.

Estas escenas constituyen verdaderas joyas del arte sainetero; son breves instantáneas donde la maestría de Arniches para trasladar a la escena los pequeños episodios de la vida cotidiana popular, alcanza su expresión más depurada. El texto que sigue es un pequeño fragmento de la escena mencionada, que habría que conocer entera para apreciar su valor:

"Sinfo -(Que trae un niño de pecho debajo del mantón) Bueno, Cefe; y que te coste que es la última vez que me pones en ridículo, eso es. ¡Qué vaya un sofoco! Maldito sea el arropo!

⁴³ Arniches, C., Abati, J. y Trigueros Candel, A., El conde de Lavapiés, Madrid, 1920, p. 5

Cefe -(Que trae muchos papeles en la mano)
 Pero Sinfo, no te alteres.
 Sinfo -¡Que no me altere,dice! ¡A ver qué
 vida! Caa día que venimos te falta un
 papel ¡Y llevamos viniendo un año!
 Cefe -Pero, ¿es que tengo yo la culpa?
 Sinfo -¡Pue que digas que no en serio! ¡Pa mí
 que me estás dando el timo de la
 papelería!
 Cefe -¡Sinfo!..."⁴⁴

Estas categorías inferiores ven reducida considerablemente su representación en las obras donde se pretende una enseñanza moral y el conflicto se aglutina en una acción sin disgregar. Los elementos al servicio del mero entretenimiento y goce de los sentidos dejan paso a un interés por el individuo y su problema. Por ello, son también obras sin música ni baile, y sin trucos escenográficos llamativos. Ni que decir tiene, que los grupos de personajes que aquí operan son los de los niveles más individualizados: los protagonistas y el reducido número de personajes principales.

En cualquier caso, ya desde 1915, año de *La casa de Quirós*, se observa una tendencia a reducir el número de personajes irrelevantes para la acción. Con la excepción de algún sainete (por ejemplo, *La flor del barrio*, de 1919), los personajes marco dejan de ser necesarios para configurar el espacio de ficción y eso supone, incluso, su desaparición: así ocurre en *La venganza de la Petra*, *La maña de la mañica* o *No te ofendas, Beatriz*, donde no hay ningún representante de este grupo y pocos de los secundarios.

⁴⁴ Arniches, C., *La flor del barrio*, Madrid, 1919, p. 55

LOS PROTAGONISTAS

A medida que la obra de Arniches avanza en el tiempo, sus protagonistas se van cargando de significado, de tal forma que lo que dicen y hacen, quiénes son y cuál sea su conducta, van a ser los datos de más valor para la interpretación de la pieza.

Un primer dato es su procedencia social. La tendencia, tímidamente iniciada en la década precedente, a convertir a la burguesía en objeto de sus obras, se amplía y afianza en este período: junto a quince obras protagonizadas por la clase baja, hay once centradas en la clase burguesa, ya se trate de una clase media acomodada (siete obras), ya pequeño burguesa (cuatro)⁴⁵. No hay duda de que la clase media, en sus diferentes estratos, adquiere una relevancia que, entre otras cosas, hay que poner en relación con los cambios producidos en el público de teatro.

En estos momentos, el teatro ha dejado de ser el espectáculo preferido de las clases populares. Otros, como el cine, las variedades, los cafés cantantes o los toros, atraen

⁴⁵El conjunto de sainetes rápidos, que no he incluido en este recuento por sus peculiares características, están todos ellos protagonizados por la clase baja.

su interés en mayor medida⁴⁶. Al teatro acude un público preferentemente burgués del que Arniches, tan dependiente de la recepción de sus obras, no puede prescindir... Por ello hace protagonistas de sus creaciones a individuos afines a ese público que las contempla: ricos hacendados, políticos, banqueros, estudiantes, profesores y científicos, hombres de negocios y también comerciantes, funcionarios o pequeños propietarios. Aunque, por otra parte, es en estas obras donde se concentran las más duras críticas sociales, como habrá ocasión de ver.

1. Formas y grados de caracterización

Los personajes definidos por un solo rasgo siguen existiendo en los enredos y operetas. Carentes de mundo interior, no son más que la envoltura hueca de un fante, cuyos sentimientos son tan rígidos que no parecen humanos: el miedo a las palizas, los celos extremados, las envidias y despechos, la afición mujeriega... Todo preparado para provocar situaciones cómicas, donde el automatismo y artificio de que habla Bergson se aprecia con total diafanidad. Si en

⁴⁶No hay más que consultar la prensa periódica para constatar esta realidad. Los locales dedicados al cinematógrafo son cada vez más numerosos; la publicidad de las películas, al margen de la habitual cartelera, se perfila como un fenómeno nuevo, que va en aumento; aparecen secciones especiales en los diarios dedicados a la crítica y comentarios sobre este arte.

El mundo de las variedades, enseñoreado por la canción y el cuplé, alcanza parecida presencia. Aparte de las continuas referencias a artistas y personajes destacados de este mundillo (la popularidad de la Fornarina, la Goya, Tórtola Valencia o Raquel Meller corre pareja y hasta supera a la de las más reputadas actrices), es significativo que un periódico como La Correspondencia de España, comience, en enero de 1920, una sección dedicada a bailes y tonadillas, e incluso publique regularmente, en su última página, el texto y partitura de una canción de moda, en tanto que la crítica teatral es escasa y merece menos atención.

alguna parte hay mecanicismo es, sin duda, en estos pobres diablos guiñolescos que entran y salen, se buscan o se encuentran inesperadamente, se engañan unos a otros o se engañan a sí mismos al pretender ocupar el sitio que no les corresponde.

Un mayor rango de verosimilitud es el de los tipos populares de los sainetes: el chulo pinturero, la mocita airosa y coqueta, el hortera, la mujer honrada -firme como roca ante las calumnias-, el aspirante a torero, el sentencioso, adulador... Figuras ya conocidas, ciertamente, pero que, como el buen vino, han ganado con los años. Desde los Epifanios a Isidras del XIX hasta los Serafines y Jesusas de ahora, hay una distancia evidente, por más que El santo de la Isidra fuera uno de los sainetes más logrados de aquel tiempo.

El profundo conocimiento que, a estas alturas, tiene nuestro autor de las clases populares, cristaliza en unas creaciones dramáticas con alto grado de verdad, tanto en su comportamiento como en su ambiente o su lenguaje⁴⁷. Personajes que, por conocido que sea el tipo, siempre contienen algún rasgo específico que los individualiza dentro de su homogeneidad.

El seguimiento de cada uno de estos tipos desde sus comienzos nos daría la prueba de este creciente realismo. Como

⁴⁷Respecto al lenguaje, no hay que olvidar el eterno problema que ha ocupado a los estudiosos de Arniches: si es imitación o creación personal. Sin entrar en el tema, que a estas alturas está suficientemente claro (v. Seco, M., Arniches y el habla de Madrid, Alfaguara, Madrid, 1970), no se puede negar su fuerza y su verdad dramática.

muestra, me limitaré a señalar las distintas realizaciones de uno de los más representativos: el chulo pinturero. Un tipo profundamente madrileño que Ruiz Lagos esboza con bastante imprecisión en su descripción de la tipología arnichesca⁴⁸.

El primer ejemplar de esta especie es Epifanio, en *El santo de la Isidra* (1898). Con él, Arniches lleva a las tablas al bravucón insolente, que vive de las mujeres y alardea de ello:

"Rosca -No te ofusques, Epifanio, no te ofusques, y deja ya a la Isidra, porque esa nos ha sacao ni sacarás... ¡pero que ni agua!

Epifanio -Ya sé que no he sacao na; pues ese es mi coraje. ¡Pero yo te juro que no me voy de rositas!"⁴⁹

Su insolencia pronto quiebra ante el verdadero valor de un hombre de bien que le planta cara. Pocas escenas para dibujar un tipo que será descrito con detalle, año y medio más tarde, en *El último chulo*, donde se nos proporciona lo que podría ser su retrato robot:

"...ahora mismo te vienes conmigo a la sastrería de Picazo, a la calle de Toledo, te compras un terno corto; te lo adosas a las formas; te pones tu camisita bordá, tu pañolito colorao de ñudo, tu parero, tus botitas de caña, tu gran cadena y tu estaca de roten; te doy tres lecciones de mecánica, movimiento y fraseo de vocablo, la hablas a la una y si a las tres de la tarde no vas con ella de bracero por el Canal, pierdo yo la masa encefálica..."⁵⁰

⁴⁸Ruiz Lagos, M., Sobre Arniches. Sus arquetipos y su esencia dramática, en "Segismundo", nº 4, Madrid, CSIC, 1966, p. 293.

⁴⁹Arniches, C., El santo de la Isidra, Alianza, Madrid, 1980, p. 30

⁵⁰Arniches, C. y Lucio, J., El último chulo, Madrid, 1899, p. 24

A la indumentaria se añade la postura: el sombrero ladeado, las piernas cruzadas, el cuerpo apoyado en el bastón y el brazo izquierdo en jarras; saber golpear a los hombres y dominar el fraseo halagador, a la par que dominante, con las mujeres. En definitiva, un maniquí que actúa y se mueve sin un atisbo de humanidad.

Con este retrato del chulo, el autor trata de ridiculizar a un tipo que no tiene nombre propio: es sólo el molde de individuos cuyo rostro no llegamos a conocer.

Ladislao, en *La pena negra*, se ajusta claramente a este molde. Las palabras finales de Lucila dejan patente la repulsa del autor:

"...esos chulos indecentes que te aconsejan y que porque llevan un pantalón ceñido y unos tufos repeinaos, se creen amos de las mujeres y jaleándose unos a otros arreean por el mundo haciendo cisco a toda la que se les resista..."⁵¹

En 1910, Paco Mora, en *El amo de la calle*, ofrece un nuevo matiz. El personaje descubre su interior: sus miedos al desprecio de Julia ("me ha dao la corazonada de que esa mequetrefa me pulveriza la reputación"⁵²) y su atracción por ella ("cuanto más me guasea, más me atrae y me aprisiona"⁵³); cosas incompatibles con la fría insensibilidad del chulo, porque significan ser dominado. También conocemos su azoramiento ante su mujer y su derrota ante la reacción

⁵¹ Arniches, C., *La pena negra*, Madrid, 1906, p. 41

⁵² Arniches, C. y López Silva J., *El amo de la calle*, Madrid, 1910, p. 11

⁵³ Ib. p. 12

agresiva de la víctima, que le sumerge en el más absoluto de los ridículos. Porque aquí ya no es el rival masculino quien se encarga del castigo, sino la propia mujer, lo que hace más ominoso aún el fracaso.

Mora ya no es el molde vacío del pinturero; es un chulo individualizado, de quien conocemos sentimientos de miedo, ridículo y hasta la angustia que le supone la tiranía de su propia imagen. Sentimientos que se pueden hacer extensivos a todos los chulos, sin duda, pero que hasta ahora no se habían dado a conocer.

Del bravucón, hemos pasado al figurín castigador y, más tarde, al burlador tantas veces burlado. Sigamos nuestro itinerario, ya en la década 1911-1920.

En *Gente menuda* (1911) Alfreddito y el chulo Goma ya no son simples fanfarrones, sino unos auténticos delincuentes, que el autor nos presenta en su ambiente más característico: un café cantante donde se reúne el Madrid noctámbulo. El mismo Madrid al que Baroja, por boca de Manuel, se refiere en las últimas páginas de *La busca*:

"...fueron desfilando busconas, chulos y celestinas. Todo el Madrid parásito, holgazán, alegre, abandonaba en aquellas horas las tabernas, los garitos, las casas de juego, las madrigueras y los refugios del vicio, y por medio de la miseria que palpitaba en las calles pasaban los trasnochadores con el cigarro encendido..."⁵⁴

Arniches recrea este mismo ambiente en el cuadro II de *Gente menuda*, mediante los diálogos y movimiento de

⁵⁴ Baroja, P., *La busca*, O.C., I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1946, p. 372

personajes.

Melquiades y, aún más, Serafín (protagonistas de *El amigo Melquiades*, 1914), son dos individuos sin escrúpulos, calificado el segundo de canalla y sinvergüenza, y de fanfarrón, presuntuoso y bocazas el primero.

Melquiades es la versión barriobajera del viejo verde, desleal y ridículo. Pero Serafín, el más genuino representante de la chulería, es aún peor. Su lugar natural es el de la golfería de peor jaez, que se presenta en el cuadro III:

"Todo el mocerío, de uno y otro sexo, que figura en este cuadro denotará, por su aspecto físico y por su indumento, que pertenece a la más baja extracción del hampa madrileña, que nutre sus gloriosas huestes de organilleros, tomadores y pícaros de toda laya"⁵⁵.

Serafín, tipo postinero, falsario e inmune a los sentimientos, no manifiesta la menor fisura en su actitud; en ningún momento se aprecia el temor ni el ridículo del infeliz Paco Mora. El personaje se ha endurecido, reforzado por un ambiente de maleantes que ya se prefigura en *Gente menuda*. Ni siquiera el escándalo final de Paca la Fiera provoca en él otra reacción que la rabia por ver frustrados sus empeños de seducción hacia la incauta Nieves; ni el menor indicio de cambio.

Retrato realista, pues, de un personaje no falseado por la intención moralizante del autor. Este Serafín es, seguramente, el chulo más verdadero que Arniches ha creado.

Con el mismo nombre aparece, exactamente dos años más

⁵⁵ Arniches, C., *El amigo Melquiades*, Alianza, Madrid, 1980, p. 105

tarde, *Serafín el Pinturero* (1916), ahora en colaboración con García Renovales.

En la primera parte de la obra, es el mismo Serafín de la pieza anterior: vago, egoísta, seductor de baja estofa, amante del lujo y el buen vivir, siempre a costa de las mujeres. Pero al final, por el amor de Jesusa, sufre una radical mutación: se convierte en un trabajador honrado, complaciente, capaz de amar, respetuoso con los mayores... Un cambio tan sorprendente que sólo se explica por la voluntad didáctica del autor, que pretende demostrar la fuerza transformadora del amor.

Sin embargo, el Serafín de la primera parte es mucho más convincente; porque el "converso" del final, que afirma su amor y su cambio sin creérselo del todo, no es más que un sujeto artificialmente creado por el autor para demostrar una tesis. Parece que, cuando ya ha mostrado al tipo en su realidad más cruda y exacta, se permite jugar con él y proponerle salidas que permitan su regeneración y, con ella, la del país.

Por último, Gregorio, en *El agua del Manzanares* (1918), vuelve al retrato realista del tipo.

Si es posible extraer conclusiones de la observación de un solo caso, este chulo pinturero indica la evolución desde unos esquemas rígidos y carentes de humanidad hasta unos individuos con nombre propio, reales y creíbles, con un desarrollo y diversidad de perspectivas antes inexistentes; lo que no invalida su carácter representativo de todo un

grupo. Por otra parte, llegaríamos a la misma conclusión de examinar tipos como el de la joven casada, la "tonta" clarividente, el madrileño ingenioso, etc., aunque no todos ellos gocen de la misma abundante representación.

Siguiendo una escala ascendente, en última instancia se puede hablar de creación de caracteres, que aparecen en las obras protagonizadas por la clase media. Al no operar aquí el mecanismo costumbrista, obligado para las clases populares, el autor centra su atención en los procesos internos del personaje y consigue dar vida a individuos con personalidad propia.

El eje común en torno al cual giran estos caracteres es, como he señalado, la dialéctica individuo/grupo. Por el camino de las tensiones entre la naturaleza íntima de la persona y la conducta a que le obliga un orden social del que disiente (no tanto racional como emocionalmente), llega a la configuración del personaje grotesco, cuyo mejor exponente es don Gonzalo de Trevélez. Hasta llegar a él, se pueden reconocer varios intentos de aproximación a esa dualidad esencial, a esa personalidad disgregada, cómico-trágica y deformada en que consiste lo grotesco.

El primero de ellos es don Silvio, en *La pobre niña*. Es un seductor cuya sobriedad y contundencia de carácter difiere notablemente de la fofa exuberancia verbal de los frescos y chulos seductores:

"Yo, en cuestión de faldas, quiero o no quiero. Cuando quiero, soy rápido y definitivo"⁵⁶.

Salvando las distancias, encuentro un sorprendente parecido entre este personaje y el modelo de seductor provinciano que es Alvaro Mesía. Don Silvio cuenta con el aliento de un grupo social que no sólo corea y aplaude sus hazañas, sino que le empuja a ellas y le reta a conseguir las metas más difíciles (también Ana Ozores era la meta inaccesible). Se siente obligado, a veces muy a su pesar, por la fuerza de una imagen que debe mantener, aunque sus capacidades y sus mismas condiciones físicas ya no están a la altura de la empresa que se propone -o le proponen.

Pero es el grupo quien marca las reglas del juego; al menor atisbo de debilidad responde con el desprecio, la burla y el rechazo, lo que impulsa al personaje a reflexionar sobre su conducta.

No es necesario insistir sobre los elementos cómico-trágicos que fundamentan el carácter de don Silvio, todavía en un grado de elementalidad considerable. Lo que, en definitiva, se propone el autor es mostrar cómo las contradicciones del grupo social hacen necesarios unos principios morales sólidos en los que basar la propia conducta; y esto, mediante un personaje que sabe asumir su error y su fracaso.

El caso de don Gil de Quirós, aunque con bastantes puntos de contacto, presenta alguna diferencia digna de reseñar.

⁵⁶ La pobre niña, cit. p. 17

Su primera figura de hombre duro, despótico y de ideas inmovibles es tan sólida, que no sería congruente en él una transformación por la vía del convencimiento racional. El autor, hábilmente, recurre a lo emocional y sitúa el conflicto en otro terreno: confronta esas ideas con las exigencias del amor paternal, valor, este último, absoluto y eternamente presente bajo las más adversas y cambiantes circunstancias. La presión social está aquí representada por su hija.

El conflicto del personaje, expresado mediante efectos cómicos abundantes⁵⁷, revela su humanidad; y, precisamente, porque no es un muñeco, el desenlace es coherente, ya que acepta la nueva situación (el amor a su hija ha vencido), pero sin modificar su pensamiento que es, en definitiva, su propia esencia personal. Un segundo ejemplo de personaje escindido en su interior, en el indefinido territorio donde se mezclan la burla y la aflicción. Pero todavía el conflicto interior de don Gil no llega a sentirse convincente y el personaje es, sobre todo, una caricatura.

En *La sobrina del cura*, por el contrario, el elemento cómico queda bastante disminuido, y, por ello, don Sabino tiene otra identidad, absolutamente al margen de lo grotesco. En ningún momento vacila sobre lo que debe hacer; su concepto de la justicia y de su propia obligación impide el menor asomo de duda ni lucha interior.

Lo interesante de este personaje está en la diversidad

⁵⁷Especialmente, en el burlesco diálogo con los retratos de sus antepasados. V. Arniches, C., La casa de Quirós, La Novela Teatral, Madrid, 1917, p. 25.2

de matices que el autor va desarrollando, mediante su actuación en situaciones diversas. Así, con los niños se manifiesta áspero y cascarrabias, pero bonachón; con Lucila, es la más genuina expresión del amor paternal; en el tema de la seducción de Cipriana, es firme y generoso; con don Florencio (la jerarquía eclesiástica), sencillo y humilde, pero no servil; con Tomasón (el presunto asesino) es comprensivo y tolerante; con el cacique, inflexible y sin concesiones. A través de las diversas escenas en que se desarrollan todos estos episodios, se va configurando, poco a poco, como en un paciente labor de artesanía, la personalidad de este hombre. Por la condición melodramática de la pieza podría caer en lo blando y acartonado, y, sin embargo, contiene, en un perfecto equilibrio, la pluralidad de tonos que dan humanidad a un ser de ficción.

Con estos antecedentes llegamos, en 1916, a la figura de don Gonzalo de Trevélez.

El desarrollo de la obra, que va haciéndose por la conjunción progresiva de lo cómico y lo trágico, como ya dije, va desvelando la personalidad de su protagonista mediante un proceso sumamente acertado.

La primera imagen que proporciona al espectador es la de un libertino despreocupado, solterón egoísta y ridículamente presumido; la clásica figura del viejo ridículo, objeto de burla, no sólo en Arniches, sino en toda la tradición del teatro cómico. Imagen que provoca la burla de quien contempla a esta especie de monigote pintado -incluso cuando se

enfurece- al que, precisamente, por su apariencia ridícula, se supone incauto y fácil de engañar.

Hay un detalle, sin embargo, en el que se va a apoyar todo el proceso humanizador que seguirá: el amor a su hermana.

En la primera fase de la burla a Florita, don Gonzalo parece vivir en un mundo propio, ajeno a la realidad pero coherente consigo mismo. Un mundo regido por sus propios criterios y valores, donde la burla no es posible sino mediante la comparación con el mundo real. Así se explican, por ejemplo, los regalos que hace a Numeriano Galán: son, en su mundo, la expresión de un alma generosa y noble; para el mundo exterior son cómicos por los desmedidos y fuera de lugar.

Por consiguiente, desde una primera imagen de absoluta caricatura, se pasa a observar la coexistencia de dos mundos superpuestos. Dentro de su realidad, don Gonzalo ya no es ridículo; pero esa realidad sigue siendo inaceptable (para el espectador).

Esta disociación se acentúa a medida que el engaño a Florita progresa y adquiere nuevas implicaciones. Cuando don Gonzalo empieza a sospechar que algo puede enturbiar la recién estrenada felicidad de su hermana, su mundo interior se impone y conocemos al hombre honrado, dispuesto a defender con toda firmeza la felicidad de Florita.

Aun así, continúa dentro de su mundo, donde, por ejemplo, Florita aparece dotada de unas cualidades que no existen para el resto. Aquí es donde tiene lugar el proceso descrito por

Pérez de Ayala: la burla ha dejado paso a la compasión, pero sin desaparecer, porque el espectador comprueba que aquello por lo que lucha y sufre el personaje es algo ridículo:

"...con el corazón estamos al lado del alma cuitada pero con la inteligencia analizamos su cuita y echamos de ver que la desproporción entre la causa y el resultado nos induce a una sonrisa de burla que la compasión..."⁵⁸

En el último momento, el de la confesión, los mundos disociados confluyen en uno solo: don Gonzalo se confiesa consciente de su propio ridículo y de la amarga realidad de Florita, es decir, vuelve el mundo real. Su proceder, entonces, se justifica en una inmensa lección de su sacrificio y grandeza de alma. En la conciencia de su ridículo y, al mismo tiempo, de la necesidad de mantenerlo, radica su tragedia; pero aquí ya, a mi entender, el personaje ha dejado de ser grotesco.

Su indignación ante la burla de que han sido objeto no le conduce a una venganza ciega e irracional, que también sería degradante; muy al contrario, sabe conservar su dignidad para acentuar la indignidad de su antagonista.

Con don Gonzalo de Trevélez, Arniches ha creado un personaje que, como dice Ayala, "una vez conocido, permanece alojado en las moradas de nuestra memoria"⁵⁹.

⁵⁸ Pérez de Ayala, R., La señorita de Trevélez, en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 15

⁵⁹ Ib. p. 16

2. Funciones y significados

La correlación de fuerzas que se establece en el interior de cada obra determina la posición y, sobre todo, la función del protagonista, que puede materializarse en un individuo o en todo un grupo que representa los mismos valores.

En realidad, las obras en que se puede identificar fácilmente la oposición protagonista/antagonista, o, lo que es lo mismo, héroe/antihéroe, son pocas: tan sólo seis, y en ellas incluyo la variante agresor/víctima (que se encuentra en *El fresco de Goya* y *La pobre niña*) que en la época anterior se presentaba como una oposición característica de los melodramas. Ahora no sólo no es así, sino que se produce una curiosa alteración de funciones: las víctimas se rebelan y asumen su propia defensa sin necesidad de protector alguno, hasta tal punto, que se convierten en agresoras y, en consecuencia, el agresor en víctima. Realmente, en *La pobre niña* hay un trueque tan acentuado de la situación, que es difícil determinar cuál es la mayor agresión: la que pretende don Silvio o la que realiza Aurora.

Con mucha más frecuencia, los valores antagónicos que constituyen los habituales contrastes escénicos están representados por grupos de personajes, en los que destaca, eso sí, algún individuo significativo. Las formas de organizarse estos contrastes son tres:

A. Oposición protagonista/grupo.

Benita, en *El amigo Melquiades*, es la figura que destaca por su sano criterio, frente a Nieves, Serafín y Melquiades. Jesusa, en *Serafín el Pinturero*, se enfrenta a tal cúmulo de problemas, que su posición bien podría ser la de "sola frente al mundo"; más o menos, la misma situación de Blanca de Lacour (*La estrella de Olympia*) o del propio don Gonzalo de Trevélez.

Estos individuos que tienen que luchar para imponer su razón (que es la razón), cuentan con auxiliares que comparten su postura; pero se trata de personajes secundarios.

B. Oposición grupo/antagonista.

Es ahora el grupo el que encarna los valores positivos, el que se enfrenta a las malas artes del antihéroe. En *El chico de las Peñuelas*, son todos contra el envidioso, en *Los caciques* se lucha frente a las maquinaciones de don Acisclo, y en *La casa de Quirós* frente a la inflexibilidad de don Gil. Incluso en *¡Que viene mi marido!*, valoraciones aparte, el juego escénico se organiza con el grupo frente a Bermejo.

C. Un grupo frente a otro: los hijos de Felipe frente a los estafadores que le engatusaron, en *Gente menuda*; el pueblo bajo frente a los hipócritas burgueses en *La gentuza*; los que representan o se arriman a la chulería frente a los trabajadores honrados de *El agua del Manzanares...*

Todo un conjunto cuyos componentes se enfrentan entre sí, de forma sucesiva, hasta perfilar el contraste entre dos modos

de ser.

Este protagonismo de grupo, en cualquiera de las formas citadas, es, sobre todo, frecuente en los sainetes, donde se pretende retratar el ser y vivir de todo un pueblo. Puede comprobarse esta distribución en el cuadro adjunto.

Pero cuando no hay valores antagónico que contrastar, cuando el objeto de la obra no pasa del nivel de la pura comicidad, la función protagonista se organiza de forma diferente. Según el grado de implicación de los personajes en el enredo, se puede reconocer una estructura de tela de araña, donde todos influyen sobre todos en la configuración de las situaciones cómicas, o una diferenciación de niveles entre el inductor del engaño y su realizador material.

En todo caso, los protagonistas arnichescos, apoyados por un número variable de auxiliares, muestran una y otra vez cómo se debe ser, dónde están las claves de la felicidad y cuáles son los defectos o vicios que hay que erradicar para conseguir una sociedad más justa.

CUADRO 2

DISTRIBUCION DE LAS FORMAS DE PROTAGONISMO

Héroe/antihéroe	94,96,103,104,117,122
Héroe/grupo	102,108,109,110
Grupo/antihéroe	106,107,114,120
Grupo héroe/grupo antihéroe	91,98,111,112,115,118
Tela de araña	95,97,99,100,105,116,121
Enredos	
Inductor/realizador	93,101,119,123

EL PERSONAJE CORAL

Son solamente once las obras donde el personaje coral está presente⁶⁰. De ellas, cinco son operetas y revistas; es claro que el coro, estrechamente ligado a la música, no tiene otro sentido que el de ornamento y espectáculo, apoyado por el vestuario, decoración y coreografía. No tienen la menor incidencia en la trama ni apenas relación con los personajes que la desarrollan; ningún valor, pues, de personaje colectivo.

Las seis restantes son sainetes: obras, como ya se ha podido entender, más volcadas hacia lo colectivo que hacia lo individual. Es obvio que aquí el coro debe tener otro sentido y una obligada presencia.

Sin embargo, cada vez se muestra más ajeno a los problemas individuales, pero no interviene en su desarrollo, y menos aún en su resolución. Ni toma postura ni es necesario para refrendar decisiones individuales. El sujeto se diferencia bien claramente del colectivo y tiene a resolver sus problemas en privado, como se hace patente en *El conde de*

⁶⁰ Aunque desconozco *El príncipe Segismundo*, es muy probable que también tuviera coros, con lo que serían doce obras; no obstante, sólo he tenido en cuenta las piezas que he podido leer íntegramente y de las que tengo conocimiento completo.

Lavapiés, en una escena de verbena popular definida, precisamente, por la presencia del colectivo:

"-¡Casaos!
-Ya te lo explicaremos todo en casa. Tú has
tenido la culpa. Silencio ahora, que viene
gente..."⁶¹

Por consiguiente, de todas las funciones reseñadas en el cuadro 6 del capítulo anterior, solamente perviven dos: la estética musical en las obras de espectáculo y la de representación de multitud para los sainetes: la que compone el ambiente de una fiesta, un baile, una boda o celebraciones similares. La orientación de Arniches hacia el mundo de lo individual es evidente.

REPERTORIO DE TIPOS

El mundo teatral creado por el alicantino ha alcanzado tales proporciones y diversidad, que a estas alturas, es imposible hacer un catálogo exhaustivo de sus tipos.

Tres circunstancias influyen particularmente. Por una parte, ya no se ciñe a la repetición mecánica de un esquema; incluso en las obras más repetitivas hay una gran diversificación. Tipos conocidos, ciertamente, pero con escasa o mínima representación, porque el autor echa mano de todo su repertorio para poblar estos mundos de ficción. Y si pretendiéramos incluir a los personajes secundarios, como en etapas anteriores, la relación sería interminable: tengamos

⁶¹ El conoe de Lavapiés, cit. p. 66

en cuenta que son varias las obras que sobrepasan los cincuenta personajes.

Por otra parte, las diversas versiones o aspectos que ofrece de tipos conocidos (como el caso del chulo pinturero) suponen la elaboración de un mundo dramático más personal, aunque no se trata de ya de figuras heredadas, sino de creación propia, algunas de las cuales llegan a hacerse inconfundibles.

Y, por supuesto, en algunas obras ya no es posible hablar de tipos sino de auténticos caracteres.

En razón de estas circunstancias, creo que un catálogo selectivo, que incluya los tipos más destacados y sus variantes, ilustra más sobre el quehacer arnichesco que un repertorio exhaustivo; este, ahora, podría dar una imagen distorsionada si, en atención a un criterio sólo cuantitativo, situamos en el mismo rasero a personajes de distinto valor.

1. PERSONAJES FEMENINOS

Dentro de una línea de pensamiento que podemos enlazar con la tradición cristiana, la mujer es, sin excepción, la portadora del mensaje moral y de las conductas ejemplares. Aunque también aparece la causante de desgracias, a modo de Eva bíblica, no hay duda de que prevalece, de forma absoluta, la mujer buena o, al menos, arrepentida.

En opinión de Lentzen, casi todas las mujeres del teatro arnichesco se caracterizan por su modestia, su bondad y

grandeza de alma, por su tolerancia y espíritu de sacrificio⁶². Es cierto, pero dentro de este retrato tan general, el personaje femenino adquiere formas diversas, que paso a describir.

1.1 La tonta, desastrada y, amenudo, fea, pero buena, honrada, de sano juicio y energía suficiente para hacer prevalecer la verdad. Su apariencia defectuosa -tanto en lo físico como en su interior- oculta una realidad brillante y unas virtudes salvadoras. Así es la pequeña Catalina, en **Gente menuda** y su réplica de Serafín el Pinturero, Dorotea; también lo es Benita (**El amigo Melquiades**) e incluso Filo, de **La flor del barrio**, bajo cuya fealdad, habla ceceante y poco garbo se esconde un alma sencilla, honesta, únicamente aterrada ante la más que probable soltería a que está abocada. Y también Blanca de Lacour, pecadora "oficial", pero buena y generosa.

1.2 En otro extremo se sitúa la incauta: mujer atractiva pero débil de espíritu, vulnerable a la tentación del lujo y el buen vivir. Suele sucumbir a los engaños de un hombre perverso que la atrae con el señuelo de su dinero, hasta que alguien le demuestra dónde está la verdadera felicidad. Son Nieves (**El amigo Melquiades**), Julia (**El agua del Manzanares**) y, en cierta forma, Isabel, de **La sombra del molino**.

Dos tipos complementarios que, esquematizando en exceso, podríamos definir como la "fea lista" y la "guapa tonta".

⁶²Lentzen, M., ob.cit. p. 170-72

1.3 La mujer de carácter, con indiscutible autoridad en su doble papel de esposa y madre. Como madre, concentra todo su empeño en defender , apoyar y aconsejar a su hija; como esposa, vigila celosamente la conducta de su marido, utiliza toda clase de recursos para retenerle y se enfurece ante cualquier señal de rebeldía. Pero bajo su apariencia bravía oculta un gran corazón.

Una variante de esta figura matriarcal, muy bien recreada por Arniches, es la madre superprotectora, con una especie de fanatismo por sus hijos que la conduce al ridículo:

"Cristiano -Siéntate, hijo, siéntate.
 Chicha -¡Y por Dios!...no te quites el sombrero, así, de pronto, no te pases, hijo.

 Chicha -¡Ay, por todos los santos, no me lo sientes aquí que hay corrientes y viene sudando!

 Chicha -Mira, Inocencia, no te abaniques cerca, que le da tos al niño, mujer!..."⁶³

Hay que aclarar que el hijo de doña Chicha es un joven hecho y derecho, lo que hace más risible aún esta conducta.

En La venganza de la Petra, Raimunda es otro ejemplar de este tipo:

"...Nuestro hijo no es merecedor de esta patochada, vaya, sí, señora, ¡qué caray de miramientos! Porque nuestro hijo, pa que ustés lo sepan, vale mucho, pero mucho, pero que muy mucho...Ahora, que lo que pasa es que esa pava a

⁶³ Arniches, C., La gentuza, Madrid, 1913, p.65

medio pelar que tién ustés de hija no ha sabío llevar a mi Manolo, ¿y de eso que culpa tié nadie?"⁶⁴

1.4 El prototipo de la joven ejemplar, identificado con la mujer madrileña: alegre, generosa, honrada y de airosa presencia. Los ejemplos son abundantes porque es la que, con más frecuencia, transmite la lección moral. Es la continuación de un tipo que ya aparecía definido con detalle en El último chulo⁶⁵, en 1899, y que se mantiene casi idéntico a lo largo de toda la producción arnichesca. Las respectivas Jesusas de La gentuza y Serafín el Pinturero son dos ejemplos de las mejores muestras de este tipo.

1.5 La embaucadora: versión satánica de la mujer tentadora, con precedentes tan ilustres y lejanos como la Eva bíblica o la griega Pandora. Es la mujer que utiliza sus encantos para engañar al hombre y obtener provecho de él; mujer de pocos escrúpulos, vacía de sentimientos y dominadora de voluntades. Pocas veces es protagonista; su papel es el de contrapunto a la heroína, cuyas buenas prendas resultan así más evidentes. Porque, es claro, esta mujer maligna siempre fracasa en sus manejos. Incluso, con frecuencia, su derrota sobreviene a manos de la mujer buena. Véanse los casos de Concha La Lunares, en Gente menuda, Socorro, en El conde Lavapiés, o la bella Girasol, en No te ofendas, Beatriz.

El único caso de embaucadora que triunfa es el de Aurora

⁶⁴ Arniches, C., La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman, Madrid, 1917, p. 17.

⁶⁵ V. p. 240, referente a la primera etapa.

y su madre en La pobre niña, debido al especial planteamiento de esta obra, que ha sido explicado.

1.6 La vieja alcahueta: tipo secundario, con poca representación y características muy conocidas. Aparece en El amigo Melquiades y Eñ agua del Manzanares, y en ambos casos su nombre es Celes. No hace falta otra explicación.

2. PERSONAJES MASCULINOS

Quizá por no encontrarse tan atenazados por la necesidad de ejemplificar, presentan una diversidad mayor que los femeninos. Con frecuencia representan el mal, en toda su gama de grados, matices y variantes: desde el inofensivo al más dañino, pasando por el involuntario o el necio. También los hay representantes del bien, es obvio; pero aquí el repertorio es más reducido, por la misma tendencia al encorsetamiento que afecta a las mujeres.

De entre la diversidad existente, destaco los que tienen mayor presencia e interés.

2.1 El pícaro-fresco, con su recurso continuo al engaño (bien para seducir, bien para vivir sin trabajar), su ingenio y atractivo, basado en su dinero, en su porte o en su labia, y, desde luego, su falta de escrúpulos.

Estos rasgos generales toman cuerpo en las siguientes versiones:

2.1.1 El burlador burlado: engreído, jactancioso y fracasado. Goya, don Silvio o Conesa, personaje secundario de

La venganza de la Petra, donde Nicomedes define el tipo:

"Cuidao que es necio y presumido. Y estos Tenorios de a peseta la docena son los primeros que caen"⁶⁶.

2.1.2 El fresco, cuyo objetivo no es tanto la seducción como el vivir a costa de otros, para lo que utiliza su ingenio. Bermejo es el ejemplo más elocuente; pero no le anda a la zaga Bibiano, de El agua del Manzanares, capaz de inventar los más disparatados recursos para vivir sin trabajar.

2.1.3 El chulo: personaje de abundantes representación cuyas características ya han sido descritas.

2.1.4 El acompañante: a los rasgos chulescos que comparte con su "jefe", hay que añadir los de adulador, consejero y auxiliar. La mayor caricatura de este personaje, repugnante por su servilismo y su nefasta influencia, la encontramos en el Necesar, acompañante de Atildao, en El conde Lavapiés. El apodo del tal sujeto ya es revelador en su burla degradante:

Atildao -No has reparao
que esta onda me se ha levantao.
Necesar -Es que se ha desrizao;
mas no pases cuidao,
que yo soy un "coifer"
como tú no has soñao. (Lo peina)
Atildao -Tú fíjate
en el barro que llevo en el pie.
Necesar -Ya lo he notao;
que no sabes cuidar el calzao.
(Saca una gamuza y le limpia las
botas)..."⁶⁷

⁶⁶Ib.p.31

⁶⁷El conde de Lavapiés,cit.p. 36

2.2 El cacique.Tipo esbozado en etapas anteriores⁶⁸, ahora se convierte en protagonista de dos destacadas obras: **La sobrina del cura** y **Los caciques**.

2.3 El cura

Hasta el presente, Arniches no ha sido especialmente dado a introducir en sus obras representantes institucionales de la religión; solamente algún caso de seminarista para burlarse de las falsas vocaciones o del orgullo de la virtud intolerante.

Pero en esta década encontramos seis obras que contienen a este personaje. Uno de ello es, nuevamente, el seminarista frustrado que sucumbe a los halagos del amor; el resto son curas. Pero no se trata de un tipo homogéneo: su realización en cada obra es distinta y puede alcanzar, incluso, valores opuestos.

Por lo común, como afirma Lentzen, es el que ayuda, salva situaciones imposibles y juega un papel de intermediario:

"...en la obra de Carlos Arniches corresponde al sacerdote el papel de mediador y consejero, se convierte en defensor de la verdad y la justicia"⁶⁹.

Así es don Sabino, don Jeromín, en la misma obra, don Benigno, en **La casa de Quirós** y, desde luego, don Fidel, en **La**

⁶⁸v. p. 463-464, referente al periodo anterior. Su papel entonces era secundario y el tema no se llegaba a plantear a fondo.

⁶⁹"Geistlichen fällt im Werk von Carlos Arniches die Rolle des Vermittlers und Ratgebers zu, er wird zum Anwalt von Wahrheit und Gerechtigkeit", Lentzen, ob.cit. p.173.

flor del barrio, que representa un magnífico ejemplo de religiosidad consecuente en la lograda escena de la discusión con el anarquista Sixto⁷⁰.

Pero, junto a ellos, también conocemos a don Froilán, en La gentuza, vivo ejemplo de glotonería e ineficacia, cura acomodaticio y sensible a los halagos; a don Florencio, el Provisor, antipático personaje que representa la jerarquía eclesiástica⁷¹, rígido formalista; y sobre todo, conocemos el abate Bonflan, en La estrella de Olympia repulsivo por su doble moral: se autoidentifica como representante de la Iglesia, y por ello, defensor de la virtud y la moralidad, y al mismo tiempo se muestra lascivo, hipócrita, aficionado a la buena vida.

Por tanto, no se puede hablar del cura como un tipo de características constantes, al estilo del antiguo sacristán o el falso seminarista. Lo que hace Arniches es mostrar en el estamento clerical la misma diversidad que en el resto del tejido social, donde conviven tipos honestos y sanos con otros que aprovechan su "profesión" en beneficio propio o que, en el mejor de los casos son inútiles.

Pero además, hay una valoración de las jerarquías sociales dentro del clero. En coherencia con sus planteamientos habituales, las clases bajas del clero aparecen como las poseedoras de las mejores virtudes; los curas

⁷⁰ La flor del barrio, cit. p. 45

⁷¹ Personaje de La sobrina del cura, otra vez de resonancias clarinianas

humildes, sencillos, los curas de pueblo, frente a los canónigos (que no resultan especialmente favorecidos) o los ilustres preceptores, como el abate Bonflan:

"...yo sólo puedo decirte que llevo cuarenta y cinco años vistiendo esta humilde sotana, y día que he hablado con un canónigo, noche que me he acostado con u disgusto"⁷².

2.4 El hombre ejemplar, correlato masculino del tipo de mujer que encarna los valores ideales. Se trata del novio trabajador y honesto, el buen marido -que confía y apoya a su mujer- o el buen padre, siempre dispuesto a buscar el bien de sus hijos. También está representado en abundancia, como puede verse en el cuadro adjunto.

Junto a estos, hay dos tipos secundarios, de escasa presencia y poco contenido moral, que tienen sentido en los enredos y situaciones cómicas:

2.5 El hidalgo ridículo: tiene un elevado concepto de su honor, que puede mancharse por la menor fruslería, lo que da pie a numerosas escenas cómicas. Así es don Rodrigo, en *La pobre niña* o don Régulo, en *Los caciques*.

2.6 El tímido: joven inexperto, que se azora ante la sola presencia de una mujer. Es una timidez llevada al extremo, tan caricaturizada que produce risa.

Además de estos, el viejo calavera, el militar mujeriego, el aristócrata frívolo, el sabio distraído...son tipos reiterativos en los que no voy a detenerme porque no aportan nada nuevo.

⁷² Arniches, C., La sobrina del cura, Madrid, 1914, p. 22

CUADRO 3
DISTRIBUCION DE LOS TIPOS

P F E M E N I N O S	P r i m a r i o s	Tonta Incauta Mujer de carácter Mujer ejemplar	91,102,108,109,118 102,103,115 94,98,103,109,114,117,121 98,99,106,109,111,115,117,118
	S e c u n d a r i o s	Embaucadora Alcahueta	91,93,95,96,114,121,122,123 102,115
P E R S O N A J E S M A S C U L I N O S	P r i m a r i o s	Fresco-pícaro . Burlador burlado . Fresco . Chulo . Acompañante Cacique Cura Hombre ejemplar . Novio . Marido . Padre	94,96,111 93,96,114 91,97,101,102,109,115,121 94,101,102,109,115,121 104,120 96,98,104,107,108,118 98,99,102,103,105,114,118,120 106,117,121 103,107,111,114,118,123
	S e c u n d a r i o s	Hidalgo ridículo Tímido	93,96,108,120 95,96,105,122

EL PENSAMIENTO ARNICHESCO

Tanto en lo político como en lo cultural, la década 1911-1920 va a ser pródiga en cambios; el año 1917 es emblemático en este sentido por ser el momento en que el bipartidismo hace crisis definitiva, con todas las implicaciones que eso conlleva.

En torno a esta fecha, se perfilan una serie de movimientos ideológicos y sociales que dan a la realidad política rasgos de pluralidad y movimiento incesante, siempre en la pretensión de revisar críticamente el sistema de turno pacífico heredado, y ya insostenible. Se trata, en realidad, de sustituir la vieja por la nueva política, usando las palabras de Ortega⁷³, quien afirma rotundamente que la nueva España que se reclama sólo será posible "si se unen estos dos términos: democracia y competencia"⁷⁴.

Sin embargo, este empeño, surgido con posterioridad al vigoroso empuje del movimiento obrero organizado, lo que pondrá de manifiesto será la incapacidad de la burguesía más progresista para desplazar del poder a la oligarquía

⁷³La conferencia pronunciada en el teatro de La Comedia el 25 de marzo de 1914, con el título *Vieja y nueva política*, es la expresión de esta nueva actitud, crítica y revisionista.

⁷⁴El Imparcial, 8 Febrero de 1913

dominante, al tiempo que se incrementa la influencia del ejército y de los grupos regionalistas.

El partido de Melquiades Alvarez, el que mejor representa esa voluntad de reformas, cuenta con el respaldo de una corriente intelectual renovadora -la llamada generación 1914-, representante de todo este pensamiento crítico y antioligárquico. Mainer, que describe con acierto las líneas maestras de dicha generación, afirma que

"...planteó el problema mucho más directamente político de la reforma de una sociedad inerte y el quebrantamiento de una cáscara vacía (la monarquía restaurada, el turno de los partidos decapitados por la muerte de sus líderes) a través de unas exigencias muy definidas: rectificación del contenido del liberalismo, renacionalización de un país simplemente patriotero, gestión de la administración por las fuerzas reales y más sanas del momento, ideologización de la vida nacional en todos los órdenes"⁷⁵.

Aunque a nivel político las realizaciones no respondieron a los propósitos, al menos, no en la medida deseada, el afán de modernización y de progreso son planteamientos activos que marcan el clima cultural de la época; la actitud y el pensamiento de este grupo se extienden a la producción artística, a la educación, al terreno de lo científico y, en definitiva, a la revisión de todos los aspectos que configuran el modo de ser de un país.

Junto a lo expuesto, no se puede dejar de tener en cuenta el hecho político internacional de mayor trascendencia hasta el momento: la primera guerra mundial.

⁷⁵Mainer, J.C., La Edad de Plata, Cátedra, Madrid, 1981, p. 139

Aunque España se declara oficialmente neutral ante este conflicto, sus consecuencias para nuestro país son innegables, especialmente en el plano económico. La fuerte demanda exterior provoca un aumento de exportaciones de muchos productos cuyo destino habitual había sido, hasta entonces el mercado interior; ello origina, a corto plazo, una crisis de subsistencias de gran impacto en la vida de las clases populares, cuyos jornales no suben en la misma proporción que los precios. Además, frente a la mencionada neutralidad oficial, existe una sociedad beligerante, dividida en aliadófilos y germanófilos (lo que venía a ser sinónimo de izquierdas y derechas). La presencia del conflicto bélico en la vida del país es evidente.

En este contexto, hay que preguntarse por la forma de pensar que revelan los textos arnichescos; por su postura ante los múltiples problemas que plantea la realidad y ante las respuestas, más o menos diversificadas, que se proponen.

La obra de este autor, profundamente imbricada en la vida cotidiana, refleja todas las inquietudes -hasta las más puntuales y anecdóticas- y todos los detalles que llenaban la vida de sus conciudadanos. Desde las modas en el vestir y en el hablar, hasta los lugares de diversión, los personajes más conocidos y populares, el precio de los alimentos... y, desde luego, la vida política (vista desde la óptica de la gente común), la guerra europea y todos los temas que en ese momento están en la boca de las gentes porque forman parte de su diario vivir; de todo esto da fe el teatro de Arniches, veraz

y fiel retablo de la realidad española.

Hay, por ejemplo, referencias a los políticos de turno:

"...aunque yo sea concejal datista...
...¡Ramírez, que se calle este niño, que parece de la minoría maurista: no hablo una vez que no me interrumpa!..."⁷⁶

Al funcionamiento de las instituciones políticas, caricaturizado:

"...vengo...de facturar para España una mayoría liberal de trescientos veinte diputados que me encargó Romanones...no tienen que desir más que sí, no y rumores de aprobación..."⁷⁷

En uno de sus sainetes rápidos, *El zapatero filósofo*(1916), describe una panorámica de la situación del país a través de los ojos del señor Sidonio, zapatero de profesión, que entre otras cosas, afirma:

"Susistirán el impuesto de inquilinato y la basura en las calles. El pueblo seguirá creyendo que aquí lo que faltan son políticos, y los políticos que lo que falta es pueblo...Y lo peor es que los dos tendrán razón. Las susistencias estarán en las nubes y los jornales en el arroyo..."⁷⁸ (Previsiones para el año que comienza).

También la Gran Guerra está presenta en este teatro. El sainete rápido *Los neutrales* refleja acertadamente la beligerancia real de la sociedad, mediante una conversación entre tres personajes que representan las distintas posturas.

⁷⁶ La flor del barrio, cit. p. 69

⁷⁷ Arniches, C. y Abati, J., La mujer artificial, Madrid, 1919, p. 69

⁷⁸ El zapatero filósofo o Año nuevo, vida nueva, Del Madrid castizo, etd. cit. p. 91. El tema de la basura y las condiciones higiénicas de la capital es una preocupación general, que con significativa frecuencia salta a los periódicos. Como ejemplo entre muchos, véase La higienización de Madrid, en ABC, 21, Noviembre de 1914, p. 17, firmado por "un ingeniero".

En otros casos, lo que muestra es la popularidad de muchos de los protagonistas del conflicto bélico, que aparecen espontáneamente:

"Te comunicaré un plan ofensivo que me s'ha ocurrido, que ni Hindemburgen... hoy les romperemos el frente. No sé si el oriental u el occidental..."⁷⁹

o también

"...Eres el Hizdemburge del Sombrerete..."⁸⁰

Con el mismo realismo sabe captar ciertos comportamientos colectivos no exclusivos de este momento, sino propios del modo del ser español y, por ello, susceptibles de una revisión burlesca. Por ejemplo, la acendrada costumbre de elogiar a los muertos:

"Todos iban diciendo: Pobrecito, tan guapo, tan elegante, tan fino". Amos, te digo que tú no te pués figurar las simpatías que tienen los cadáveres. Me elogiaban tanto que yo dije: "¡Dios mío, pues el único defecto que yo tenía era vivir!"⁸¹

También, la afición al cotilleo:

"¡Le pasa a un amigo una cosa buena, nos alegramos; le pasa una mala, nos alegramos también!... ¡Pero no nos quite usted el placer de murmurar!... ¡Es tan español!"⁸²

Otros muchos ejemplos podrían aducirse para demostrar el realismo con que Arniches lleva a las tablas el fluir vital

⁷⁹ Arniches, C., El agua del Manzanares, Madrid, 1918, p. 36

⁸⁰ Los pasionales, Del Madrid castizo, ed. cit. p. 100. En ambos casos se refiere al mariscal alemán Hinderburg.

⁸¹ La casa de Quirós, cit. p. 28. Lo dice un personaje que ha fingido su muerte.

⁸² Arniches, C. y Abati, J., No te ofendas, Beatriz, Madrid, 1921, p. 14

de su momento. Pero lo que interesa no es tanto la fidelidad de la reproducción (con ser esto importante, en tanto que revela una concepción muy definida del teatro), sino las ideas del autor sobre esa realidad que describe; su postura y lugar en relación con las líneas maestras del ambiente cultural e intelectual del momento.

Sus planteamientos ideológicos, condicionados en gran medida por el género que les sirve de cauce, se limitan, en muchos casos, a reclamar una "moralización" de la vida, de forma que lo individual y lo social se fundan en un transcurrir armónico. Bastante lejos de las acuciantes y sólidas demandas de la generación orteguiana, fundamentadas en un pensamiento riguroso.

Pero esto no significa, en modo alguno, que Arniches no tuviera conciencia de los problemas, ni tampoco que adoptara una actitud evasionista como norma. Muy al contrario; en su teatro, emerge una preocupación social bastante definida y mucho más acentuada que en la década anterior, donde cualquier rebeldía o apunte crítico era compensado con una exaltada defensa de las virtudes individuales más conformistas.

VISION DE LAS CLASES SOCIALES

La ampliación de su temática a la vida de las clases medias para mostrar críticamente una serie de conductas sociales que es preciso erradicar para conseguir el progreso y la regeneración moral del país.

Sin duda, la idea de progreso y transformación social que ahora se defiende, tiene su raíz en el pensamiento regeneracionista, con el que Arniches, ya hace tiempo, ha mostrado su identificación⁸³. En gran parte, el clima intelectual que impone la generación del 14 se nutre del pensamiento anterior: desde el programa de "Escuela y despensa" de Costa, hasta la Liga para la Educación Política puede reconocerse un hilo conductor, que es la convicción de que el progreso del país depende de la educación de sus gentes:

"...la formulación orteguiana de reemplazar la España "oficial" por la España "vital" moderna y europeizante ... significaba entonces un cierto replanteamiento de la actitud costiana..."⁸⁴

En un reciente artículo, publicado con ocasión del aniversario de Azaña, Jean Becarud y E. López Campillo afirman:

"Todos los grandes intelectuales del período están de acuerdo en considerar fundamental la elevación del nivel cultural -en el sentido amplio de la palabra-, el nivel de "civilización" de los españoles. Entre las diversas manifestaciones del patriotismo (etnocentrismo, nacionalismo exacerbado, tradición hipostasiada...), el civismo puede considerarse como una modalidad procedente de un patriotismo depurado, que impone al ciudadano un deber moral de convivencia razonable y pone en juego los valores humanistas universales"⁸⁵.

⁸³V. p. 461.

⁸⁴Ruiz, D., España 1902-1923: vida política, social y cultural en Historia de España, dirigida por Tuñón de Lara, M., v.VIII, Labor, Madrid, 1981, p. 489

⁸⁵Becarud, J. y López Campillo, L., El papel de Azaña en la reconstrucción de una moral cívica, Insula, nº 526, Madrid, octubre, 1990, p. 10

No me cabe duda de la identificación (racional o intuitiva, tanto da) de Arniches con estas ideas cuando cifra el atraso secular del país en la incultura de unas clases medias llamadas a ser las protagonistas del cambio; y, de modo especial, en los ambientes provincianos, donde sus críticas adquieren los más duros perfiles, al mismo tiempo que su más lograda expresión..

Ya en *La pobre niña* encontramos esta crítica. Sus primeras escenas construyen de un modo, a mi entender, muy acertado, el ambiente cerrado, sórdido y asfixiante de una pequeña ciudad, cuya vida social se mueve entre el casino y la catedral; una nueva Vetusta recreada, no desde lo alto de un campanario, sino tras las ventanas de una casona, que sirvan igualmente de mirador privilegiado. Desde este interior se configura el ambiente exterior a través de los comentarios de Gertrudis, viajé ama de llaves que conoce los entresijos de la ciudad como la palma de su mano. Así conocemos las habladurías sobre las jóvenes casaderas; a los canónigos que pasan hacia la catedral (se nos dice de uno "gordo y bajito" que es el Deán, o que el padre Arroyo es el que confiesa a las señoras bien y sabe todo lo que pasa en la ciudad); a las viejas beatas, y, en fin, todas las alusiones a la vida sosegada y monótona. Y, más adelante, a través de don Silvio, sabemos del casino, con sus tertulias y juegos de prestigio; elemento clave para definir el espíritu de esta vieja y oscura ciudad (como también lo será en *La señorita de Trevélez*).

En este marco conocemos a los personajes más

significativos del espíritu provinciano-vetustense: el grupo de amigos de Don Silvio (los liberales) y su grupo oponente, encabezado por Quiroga. Los próceres locales más ilustrados forman parte del primer grupo: el director del periódico local, el presidente de la Diputación, el farmacéutico...y el mismo don Silvio, jefe del partido liberal.

Un ambiente, pues, configurado por los mismos elementos que Clarín reflejó en *La Regenta*: canónigos, casinos, aristocracia liberal, murmuraciones, tertulias. En él se producen las mayores mezquindades, las agresiones más ruines, porque van encubiertas con la apariencia de falsas amistades; en suma, los más demoledores ejemplos de insensibilidad moral.

Los amigos de don Silvio (Olías, Vargas, Canales, Campitos) son un claro precedente de los jóvenes que, en *La señorita de Trevélez*, representan la lamentable situación de la sociedad española. Ambos son esa clase de gente que desprecian la dignidad y sentimientos de los demás en pro de una supuesta diversión, que alivie el tedio de sus vidas sin sentido. Buena muestra de ello es lo que proponen a don Silvio:

"...coge a esa muchacha, y juega con ella como juega un gato con su ovillo, que lo toma, lo deja, lo empuja, lo recoge, lo lleva, lo trae y luego, al cansarse, lo abandona en un rincón y se va afilando las uñas y enarcando el lomo"⁸⁶.

Edificante ejemplo de sensibilidad y respeto: el mismo de Tito Guiloja y de todos los Titos Guilojas del país.

⁸⁶ *La pobre niña*, cit. p. 20

En *La señorita de Trevélez*, este alegato en favor de la educación y la cultura se convierte en la idea motriz. Tras repetidas referencias, en las escenas iniciales, a la ausencia de lectura⁸⁷ y a los entretenimientos absurdos en que los jóvenes ocupan su tiempo, la intervención final de don Gumersindo presenta inequívocamente la crueldad como producto de la ignorancia:

"La cultura modifica la sensibilidad, y cuando estos jóvenes sean inteligentes,. ya no podrán ser malos, ya no se atreverán a destrozar un corazón con un chiste, ni a amargar una vida con una broma"⁸⁸.

El conocimiento y el bien se identifican. Las cosas buenas o malas con certeza indiscutible, con una verdad que se impone por sí misma; pero sólo aquel que conoce y sabe puede llegar a captarla y, en consecuencia, a ajustar a ella su conducta. El hombre culto es, pues, necesariamente bueno. Idea platónica en la que Arniches parece basar su reflexión, y que responde en cierta medida -al menos en la reivindicación de una mayor cultura para todos- al clima intelectual de la época.

Pero no es sólo la clase media provinciana el objeto de sus críticas; también la del mundo rural y de la gran ciudad reciben la misma consideración.

El mundo rural constituye el marco idóneo, ya no para construir aquellos monumentos al tópico y al lugar común de

⁸⁷ Arniches, C., *La señorita de Trevélez*, Taurus, Madrid, 1967, p. 118 y 121

⁸⁸ Ib., p. 183

los primeros tiempos, sino para delimitar los ámbitos donde se encierra y reproduce lo más siniestro y oscuro de la vida española; aquellas fuerzas malignas que en la gran ciudad se diluyen hasta perder su potencial de destrucción.

En efecto: es en los pueblos donde se refugian los atávicos resortes del caciquismo y las reminiscencias feudales; es allí donde la rutina y la falta de expectativas frustran las tentativas de progreso; donde las leyes reformistas, las corrientes de opinión que sacuden la vida urbana, o la evolución que impone el mero paso del tiempo, chocan contra el muro impenetrable de los intereses personales, los prejuicios y el anquilosamiento:

"...un caciquismo que despoja, que aniquila, que envilece...y que vive agarrado a estos pueblos como la hiedra a las ruinas..."⁸⁹

Es la España más necesitada de renovación y progreso, la evidencia más notable de una inercia social que conduce a la degradación.

Con diferentes planteamientos dramáticos, es la idea que subyace en *La sobrina del cura*, *La casa de Quirós* y *Los caciques*. Pero los elementos melodramáticos en la primera, y la orientación vodevilesca de lo cómico en las otras, determinan el carácter de estas obras e impiden el desarrollo dramático de un pensamiento que, o sólo llegamos a intuir, o queda reducido a una prédica subordinada al auténtico interés de la pieza.

⁸⁹ Arniches, C., Los caciques, Madrid, 1920, p. 58

En cuanto a las clases medias de la gran ciudad, son su hipocresía, sumisión a las formas y deseo de aparentar, los principales temas de crítica y burla. Las escenas VIII y IX, cuadro I, acto II de *La gentuza*, son un claro exponente de su doblez:

"En el mundo hay que hacer las cosas sin ruido, que no te sientan los demás, que no sepan por dónde llegas; ese es el éxito"⁹⁰.

Su casi congénita afición a entrometerse en las vidas ajenas queda reflejada en la admirable escena inicial de *¡Que viene mi marido!*; también lo está su tremenda ignorancia, disimulada bajo una apariencia de cultura de buen tono⁹¹, así como su cursilería y atención a la fachada:

"Una servidora puede ir a los "supers" y a los "diners" y a los "desayuners"...y hasta a los "merenders" si se tercia; porque si una servidora se pinta ojeras, me acorto la falda, me echo pa alante, alquilo un perrito de esos con greñas y le digo a la "marmuasel" que me llame "Chuchín", soy tan niña bitonga como usted"⁹².

En sus distintos ámbitos, la clase media muestra una incapacidad general para asumir la tarea de modernizar el país. Su insensibilidad, su atavismo, hipocresía o vaciedad, fruto todo ello de la ignorancia, hacen difícil o imposible una reforma que, sin embargo, se siente imprescindible. Arniches, consciente de ello, entra de lleno en la denuncia y la crítica, aunque sea bajo el prisma del humor, o incluso

⁹⁰ *La gentuza*, cit. p. 34

⁹¹ Arniches, C., *¡Que viene mi marido!*, Madrid, 1918, p. 15 y 25

⁹² Arniches, C. y Abati, J., *Las grandes fortunas*, Madrid, 1919, p. 78.

por encima de él. Como afirma McKay,

"denunciando la maldad con las herramientas del humor, la sátira y la ironía, Arniches emplea sus talentos dramáticos para ayudar a reformar la nación"⁹³.

Pero, con ser las clases medias las que con más frecuencia concitan sus críticas, no son las únicas.

Las referencias a la aristocracia y alta burguesía son escasas, pero siempre están orientadas a mostrar su ociosidad vacía y frívola, más evidente aún que en las clases medias, por el refinamiento que la recubre. Las formas sociales como el lenguaje, sus mismos nombres, o el apego a las modas (la práctica del tenis, el inglés como idioma de prestigio, ya en sustitución del francés) aparecen muy bien captadas en la última obra de este período, *No te ofendas, Beatriz* (1920). De manera indirecta, en *¡Que viene mi marido!* también se ridiculizan las inútiles juntas de señoras y sus actividades benéficas:

"...a estilo de dama aristocrática, así como otras han fundado "El desayuno infantil" o la "La merienda escolar", usted puede fundar "El pisolabis obrero". Eso siempre da tono"⁹⁴.

La febril dedicación a los roperos para pobres constituye otra de las diversiones favoritas de estas damas de alta alcurnia. En todo caso, son ironías que no pasan de la crítica amable.

Respecto a la forma en que trata a la clase baja, la

⁹³"Denouncing evil with the tools of humor, satire, and irony, Arniches employs his dramatic talents to help reform the nation...". McKay, ob.cit. p. 77

⁹⁴*¡Que viene mi marido!*, cit. p. 24. Es preciso aclarar que las instituciones benéficas mencionadas son reales, como puede comprobarse en la prensa diaria, que da cuenta con regularidad del número de desayunos o meriendas distribuidos y las damas que lo patrocinan.

producción de esta década aporta algunas novedades interesantes.

Enormemente condicionado por el lastre del costumbrismo popular, esta clase resulta semiidealizada en su contraste con la burguesía, como ya ha habido ocasión de señalar. Los ejemplos de esta desviación idealista, presente desde los primeros momentos en la obra de Arniches, son abundantes.

Sin embargo, ahora encontramos también casos que representan el reverso de la moneda. Arniches toma conciencia, o, al menos, se decide a expresarlo, de que la miseria que afecta a la clase baja no es sólo la material, sino la miseria de espíritu, y que también estos estratos sociales tienen su parte de responsabilidad en la situación del país. Claro que, en coherencia con su concepto del orden social y del lugar que corresponde a cada clase, Arniches está convencido de que el papel esencial de esta es el de trabajar; por ello, en el fondo de todas las críticas a la clase baja hay un denominador común: el incumplimiento de ese papel. Tanto la mendicidad organizada, como la vagancia, la pedigüeñería, la chulería y hasta las huelgas obreras, son diferentes formas de escapar del trabajo. El peor defecto, la raíz de todos los males del país, es para nuestro autor esa especie de innata y general afición a vivir sin trabajar.

Este es el mensaje contenido en decenas de situaciones y de personajes, de los que sólo citaré algunos. Por ejemplo, los chulos que viven del trabajo de una mujer. En *Los pasionales*, Paco el Metralla relata a Gumersindo cómo ha sido

abandonado por Nieves:

"Paco -Porque, claro, de repente te ves sin cariño...

Gumers -Y sin veinte pesetas semanales. Si me ha pasao a mí la mar de veces.

.....

Hombre, la cosa es grave; porque, claro, tú no te vas a poner a trabajar ahora, a la edad que tienes.

Paco -Ni lo sueñes. Voy a cumplir los veintitrés. La edad del aprovechen"⁹⁵.

Otro ejemplo son todas esa pléyade de ingeniosos que ocupan su vida en idear sistemas para vivir sin trabajar, como el ya citado Bibiano, de El agua del Manzanares; también lo son los que piden limosna por oficio, como queda patente en el sainete Los pobres o en La flor del barrio:

"...la pedigüeñería es la plaga del país... Y la prenda nacional, la gorra. Y el pueblo que prefiere la limosna al jornal, es un pueblo de sinvergüenzas"⁹⁶.

dice Sixto, recriminando la actitud de su mujer, una auténtica sanguijuela.

Las huelgas obreras reciben la misma consideración, en una actitud conservadora que ya se ha revelado tiempo atrás:

"...lo que yo soy es un sensato, y no vosotros, que sois unos vagos de pronóstico y unos farsantes del cuarenta y dos. (Se refiere a los socialistas)

.....

Si es lo que yo decía: trabajo y silencio. Es como se hacen bien las cosas"⁹⁷.

Incluso los que confían su porvenir al azar y al juego son criticados en El premio de Nicanor.

⁹⁵ Los pasionales, Del Madrid castizo, edi. cit. p. 97-98

⁹⁶ La flor del barrio, cit. p. 41

⁹⁷ Los culpables, Del Madrid castizo, ed. cit. p. 65 y 67

La moraleja es la misma en todos los casos, y no ofrece grandes diferencias respecto a tiempos anteriores. Pero lo significativo ahora es la mayor dureza, o realismo, en el tratamiento de las clases bajas y sus ambientes. El sesgo idealista se reduce; hay menos concesiones al tópico y una mayor objetividad, que se observa con especial claridad en los sainetes rápidos y en alguna obra como *El amigo Melquiades* o *La flor del barrio*. Monleón habla de "crisis del populismo cómico y simpático del autor, probablemente porque toma clara conciencia de las miserias de nuestro Madrid castizo"⁹⁸. En efecto, el pueblo ya no es el inevitable refugio de la bondad y la alegría, sino también el pueblo miserable, egoísta, pasivo e insensible que en nada pueda contribuir al progreso general.

OTROS PROBLEMAS SOCIALES

En tanto que el teatro, en particular el que nos ocupa, es una eficaz caja de resonancia de los temas de controversia e inquietudes de su tiempo, no podía dejar de referirse a uno de los que levantaron mayor polémica: el lugar de la mujer en la sociedad.

Nos encontramos en los primeros tiempos del movimiento feminista, de las luchas por el voto y por la igualdad de la mujer. La relación de Arniches con el tema se limita a alguna

⁹⁸ Monleón, J., Arniches: la crisis de la Restauración, en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 49.

reflexión sobre la condición femenina -en particular, sobre las limitaciones sociales en razón del sexo- y contadas alusiones a la lucha reivindicativa que, en ese momento, mantienen algunas mujeres. En *Las lágrimas de la Trini* encontramos:

"...en este mundo, sobre tó siendo una mujer, no siempre pue una ser lo que una es... Tos los que la rodean a una son a tirar de una, ca uno pa su lao y pa su conveniencia... Y resulta que una... por el aquel de darles gusto a toos, acaba por no hacer lo único que sería el gusto de una..."⁹⁹

Y en *El conde de Lavapiés*:

"...si es mujer, sea pobre, sea rica, desgraciá; ahora que si es chico...; Si es chico tie un gran porvenir!"¹⁰⁰

En cuanto a las reclamaciones de igual trato, llega a decir:

"...cuando un hombre se salta a la torera la fidelidad conyugal, está expuesto por lo menos a que la mujer dé un brinquito"¹⁰¹.

O también:

"Tantas conquistas del feminismo...tanto pedir el voto para la mujer...;Qué voto!...;El derecho de estaca!"¹⁰²

Como se puede ver, la postura de Arniches no es la que traerá la revolución; pero, al menos, deja constancia de una situación y se plantea el problema con honestidad, aunque su ideología, su situación social y el espíritu de su tiempo le

⁹⁹ Arniches, C. y Abati, J., *Las lágrimas de la Trini*, Madrid, 1919, p. 65

¹⁰⁰ *El conde Lavapiés*, cit. p. 14

¹⁰¹ *La venganza de la Petra*, cit. p. 61

¹⁰² *No te ofendas, Beatriz*, cit. p. 66

impidan ir más allá.

Sí plantea sangrantes injusticias sociales en relación con la mujer en el tema de la soltería, por ejemplo: la tragedia personal causada por la valoración de un colectivo que cifra el éxito o fracaso de una mujer en el matrimonio, un matrimonio que hay que lograr por cualquier medio. Es el drama de Florida de Trevélez y el de Filo, en *La flor del barrio*; en ambos casos, un drama personal descrito con toda la crudeza que permite un teatro de farsa y caricatura. Será Lorca, veinte años más tarde (1935), quien desarrolle este tema, con muchas más implicaciones, en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Arniches, en el punto de equilibrio entre la broma y el dolor, pone ante nuestros ojos a esa persona que no ha sabido, o no ha podido, ejercer con éxito su papel de mujer; esto es su condenación y su fracaso, que ella misma asume. En fin, la injusta dependencia social del individuo, que don Gonzalo de Trevélez expresa con toda claridad.

LA MORAL INDIVIDUAL

La crítica, más directa o más velada, está presente en la obra arnichesca de forma continua. La segunda parte del problema radica en la propuesta de soluciones. En afinidad con posiciones ideológicas anteriores, puede decirse que cualquier intento de solución pasa por un rearme moral de la sociedad, que sólo será posible sobre la base de una conducta individual

moralmente válida.

Los valores que sustentan esta moral individual son sobradamente conocidos. Nuevamente, encontramos a la familia como marco indispensable de la felicidad personal, pero con una curiosa distinción entre las relaciones que la configuran. Las relaciones matrimoniales se rigen por la tensión entre fidelidad e infidelidad, y es la mujer la responsable última del orden; es decir, son relaciones que pueden fracasar y hay que cuidar constantemente, para lo cual todos los medios son legítimos¹⁰³.

Por el contrario, los vínculos entre padre e hijos y entre hermanos son los más sólidos; jamás se discuten; se presentan como salvadores, esencialmente buenos y capaces de pervivir frente a las mayores adversidades. Tan sólo en una obra, *No te ofendas, Beatriz*, se llega a cuestionar la autoridad paterna, como una actitud propia de los nuevos tiempos; pero la reacción de los personajes implicados y el mismo desenlace vienen a reforzar aún más esa autoridad rechazada, porque se presenta fundamentada en el amor.

El comportamiento individual debe estar guiado por una ética inequívoca, a veces fuertemente engarzada con presupuestos religiosos, mientras que otras, como en *La*

¹⁰³En el estudio sobre la colección El Cuento Semanal, se expresa la conclusión de que "hay un problema de sociedad real, fundamental, que sirve de base a muchos relatos: la crisis del matrimonio... La crisis del matrimonio es el hecho de sociedad mejor reflejado en El Cuento Semanal."

V. Magnien, B. y otros, Ideología y texto en el Cuento Semanal, Ed. de la Torre, Madrid, 1986, p. 219-20. V. el capítulo IV: "Clases sociales: visión de una sociedad".

La visión arnichesca no se corresponde en absoluto con esta situación. Sus matrimonios no tienen problemas que no hayan tenido siempre; los más graves, se resuelven felizmente gracias a la intervención de la mujer, y en ningún momento llega a cuestionarse la validez de esta institución.

señorita de Trevélez, se mantiene en los límites de una moral natural con implicaciones sociales.

Lo religioso como componente de la conducta individual y como motivación de comportamientos sociales, está ahora más presente que en etapas anteriores. El autor lo aborda desde tres perspectivas:

A. La existencia de unos ritos y formas, exponentes de una religión sencilla, pero sinceramente vivida; es decir, ritos dotados de significación para quienes los realizan: las misas por los difuntos, las invocaciones antes de acometer una difícil empresa, las expresiones de gratitud a Dios, etc. En todo caso, son un comportamiento natural en personas a cuyas cualidades hay que añadir el sentido religioso de la vida. Gente menuda, o ¡Que viene mi marido! contienen ejemplos de este tratamiento.

B. La exigencia de un compromiso personal y una lucha por la justicia y la verdad en el auténtico ser religioso. Es el concepto más interiorizado de la religión; el que manifiestan don Sabino (La sobrina del cura) o don Fidel (La flor del barrio).

C. La crítica de la beatería -identificada con la tristeza y la hipocresía-, antagónica a una verdadera fe religiosa, que se entiende como un componente esencial de la vida humana. El sainete rápido Los ateos expresa claramente esta convicción.

En resumen, a lo largo de estos diez años, nos encontramos con una patética caricatura de las clases medias, empobrecidas y codiciosas, incultas pero pretenciosas; con una

clase popular, al mismo tiempo depositaria de los valores morales y agente de conductas execrables; con una nobleza caduca y estéril, que tiene en los pueblos sus últimos reductos de poder; y, por supuesto, con la repetida tesis de que el trabajo es lo único que puede hacer funcionar al país, y la bondad, a sus gentes.

Con todo esto, Arniches participa de las preocupaciones sociales y políticas que bullen en el ambiente intelectual de la época, y ya no sólo con vagas instancias a la bondad personal, sino con la clara defensa de un ideal regeneracionista, asentado sobre las ideas de la educación, el trabajo eficaz y responsable y la democratización de la vida pública.

Bien es cierto que la fuerte dependencia de su público le lleva a concesiones a lo fácil y acomodaticio con una frecuencia mayor de lo deseable. Como afirma Mainer,

"Arniches no cambió la realidad de la industria teatral española. Para hacerlo, se hubiera precisado una mutación en sus propios presupuestos mercantiles"¹⁰⁴.

Casi la mitad de las obras de esta década carecen de cualquier clase de inquietud ideológica: es el precio que paga por continuar siendo el autor más admirado de cuantos surten los teatros populares. Pero otras, como las mencionadas a lo largo de este apartado, dan la medida de una producción definida por el pensamiento científico y la voluntad renovadora.

¹⁰⁴Mainer, C., ob.cit. p. 163

RECURSOS MUSICALES, TEATRALES Y COMICOS

LA MUSICA Y LOS CANTABLES

La situación de la música española para zarzuela y géneros afines durante los años 10, no hace más que confirmar la decadencia, o, cuando menos, la desorientación, de un teatro musical que tiene en los nuevos espectáculos y en el cambio de gustos del público, una amenaza para su supervivencia.

Los compositores se mueven entre la adopción de concepciones musicales foráneas y el recurso a lo popular español; esto último, como garantía de buen hacer y fórmula que ha probado su eficacia en los mejores momentos del género chico.

La música operística, interpretada como una moda pasajera por los críticos más lúcidos del momento, es el destino irremediable de compositores de grandes dotes que, al igual que los libretistas, se muestran vulnerables al éxito de este tipo de obras. La opereta, "todo frivolidad y ligereza", como dice en una ocasión el crítico de El Imparcial¹⁰⁵, con sus obligados valeses, sus tarantelas y barcarolas italianas, sus

¹⁰⁵El Imparcial, 15 de Febrero, 1912.

cuplés parisinos y, en fin, su música alegre y sugeridora de aventuras galantes y picaronas, es el más claro exponente del culto a lo ornamental, a lo intrascendente y lúdico.

En este sentido se orientan las composiciones de Pablo Luna para las obras arnichescas de esta etapa, así como alguna del prolífico Rafael Gómez Calleja o del valenciano Lleó, quien, a partir de su aplaudidísima adaptación de *El conde de Luxemburgo*, se encamina con tenacidad por esta senda musical¹⁰⁶. El mismo Quinito Valverde, que con tanto acierto había trabajado en la música netamente española, hace sus incursiones en este terreno, y construye para *El príncipe Casto* una inspirada partitura. Hay que señalar, no obstante, que dicha partitura fue elogiada, precisamente por su sobriedad y sencillez, signos de

"su empeño de huir del fragor y el estrépito con que suelen "adornar" este género, todo frivolidad y ligereza, los Wagner en canuto"¹⁰⁷.

Por su parte, la música de raíz española se refugia en los sainetes, donde alcanza sus mayores éxitos el maestro Serrano¹⁰⁸. También Calleja, Estremera, Foglietti y, desde

¹⁰⁶ Lleó, que no tiene otra obsesión que la opereta desde que le añadió a *El conde Luxemburgo* un par de numeritos, está ahora en sus glorias. ¡Vivan el exotismo, el vals elegante, el ambiente orgiástico y, claro es, "mundial"! ". Caramanchel, en *La Correspondencia*, 20, Abril de 1912.

También ABC se pronuncia en el mismo sentido, señalando la "obsesión de la opereta" de Lleó, en su edición del 20 de Abril de 1912, en la crítica a *El cuarteto Pons*.

¹⁰⁷ *El Imparcial*, 15, febrero de 1912. Crítica a *El príncipe Casto*.

¹⁰⁸ Parece que José Serrano mantenía una postura discrepante respecto al cultivo de la opereta, en tanto género importado. Así se deduce de las palabras del crítico, a propósito del estreno de *La gentuza*:

"No creo que sea esta galbana el medio más eficaz, amigo Serrano, de oponerse a los triunfos de Leo Fall y de Franz Léhar, que usted tanto deplora".

luego, Quinito Valverde, proporcionan el adecuado soporte musical a los sainetes de Arniches.

Esta divergencia en la orientación del teatro musical, y, en definitiva, de la creación musical española, es motivo de polémica. Las encontradas tomas de postura que se advierten responden, en última instancia, a la opción por lo español o lo foráneo. Así cuando el Heraldo de Madrid, al dar la noticia de la muerte en Méjico de Quinito Valverde, hace una semblanza de este compositor, lo que destaca es el carácter español de su música:

"...era la suya la música popular por excelencia, aunque, a diferencia de Chueca, de quien fue indiscutible heredero legítimo, si no faltaba en ella el desgarró madrileño y chulón característico del inolvidable Federico, había también un cierto mundano "chic", una elegante frivolidad, sin quitarle nunca su carácter español, más que español madrileño..."¹⁰⁹

Arniches también se hace eco de esta discrepancia en una de sus operetas, El cuarteto Pons, donde Octavia hace una apología de la música española frente al desprecio que por ella muestra Díaz, uno de los integrantes del cuarteto. Díaz es el perfecto ejemplo de músico dominado por el snobismo de lo extranjero, insensible a los valores que su propia tradición le proporciona; es, en cambio, una extranjera, (de resonancias alemanas) la encargada de redescubrirle estos valores¹¹⁰. Díaz, refiriéndose a la música española, afirma

¹⁰⁹Heraldo de Madrid, 13, Noviembre de 1918

¹¹⁰Situación, por cierto, nada nuevo en la historia: no hay más que recordar, por citar un caso, la revalorización del barroco español en el romanticismo.

en un cantable:

"Nunca la tocamos
porque la apreciamos
en bastante menos
que un grano de anís.
Es tan candorosa...
Es tan poca cosa...
Que los virtuosos
nos burlamos de ella
en nuestro país."

A lo que responde Octavia:

"¿Qué decís?
¿Cómo habéis de hacerla
tanto desfavor
si en el mundo entero
no hay otra mejor?
La música española
surge ella sola
de la alegría
de las verbenas
en aquel pueblo
que canta penas
y se divierte
con su dolor..."¹¹¹

Pese a todo, Arniches, en esta década, cada vez se aleja más de esas formas dramáticas en las que tan felizmente se movió, y donde la música ocupaba un lugar de privilegio. Ahora, casi la mitad de sus obras carecen de este componente: nótese el importante cambio que ello comporta. La música queda limitada a las operetas y enredos, de una parte, y a los sainetes de otra, en perfecta identidad con los rumbos que adopta la producción la producción musical.

En tales casos, la proporción de música en el interior de cada pieza se mantiene en los términos habituales: de tres a cuatro cantables por acto. Las variaciones dependen, como

¹¹¹ Arniches, C. y García Álvarez, E., El cuarteto Pons, Madrid, 1912, p. 21

es sabido, del género a que el autor adscribe la obra. Las humoradas y zarzuelas mantienen la proporción más alta (5 y 4'8 cantables por acto, respectivamente), seguidas por los sainetes (3'3), las comedias(3) y los pasatiempos cómico-líricos (2'6).

En todo caso, el análisis del papel de los cantables en el conjunto del proceso dramático, nos lleva a la conclusión de que muy pocas veces son razones internas a la obra las que justifican la presencia de la música. Solamente en los enredos se encuentra algún caso en que un cantable proporcione datos necesarios para el desarrollo del equívoco; así ocurre en la romanza inicial de *La piedra azul* (donde se plantea el conflicto amoroso de Uleya), algún dúo de *El cuarteto Pons*, *El príncipe Casto* y poco más.

Caso distinto es el de los sainetes.

Por una parte, contienen materia dramática suficiente, que en nada necesita del complemento musical para su realización. Así se expresa algún crítico:

"...los números son lo que se llama ahora ilustraciones musicales, y a veces podrían llamarse añadidos o ripios. La música, que tiene a veces cierto picante sabor madrileño -música de verbena, de pasacalle, de concierto callejero-, es una concesión al teatro en que se representa la obra. En un teatro lírico, no hay más remedio que ponerle música a un sainete. ¿Qué se haría, si no, con las tiples?"¹¹²

La música, pues, como componente innecesario para la composición dramática de la obra.

¹¹² *La Epoca*, 31 Mayo de 1919. Crítica a *La flor del barrio* firmado por Andrenio.

Pero, por otra parte, los cantables de estas obras, en tanto que recrean ambientes, ilustran escenas populares, reuniones, fiestas, etc., contribuyen al conocimiento de aquello que define al sainete, es decir, el costumbrismo. En este sentido, puede afirmarse su integración en el argumento, al menos en cierto grado, o su útil complementariedad.

Es fácil encontrar cantables que caracterizan tipos, que muestran conductas, modos de ser o escenas de la vida cotidiana. Su función, entonces, además de ser ambientadora, es argumental, puesto que dicho argumento encuentra su razón de ser sólo en ese contexto, en ese ambiente. Así hay que entender, por ejemplo, el cantable en que Serafín y Melquíades se autodefinen, la romanza final de *El chico de Peñuelas* o el dúo amoroso de *La flor del barrio*, donde se contraponen en José María el amor a Julia y la falsa relación con Filo:

"Yo jamás he dejao de quererte
ni otro amor como el tuyo he sentido,
pero la honra y la vida de un hombre
que me quiere lo mismo que a un hijo,
porque soy honrao,
por ser bien nacido,
me obligó a renunciar a mi dicha
y me ha impuesto tan cruel sacrificio..."¹¹³

Si los datos cuantitativos pueden aportar alguna clave para mejor comprender el lugar de los textos cantados en el conjunto del proceso dramático, digamos que, de los 88 cantables contabilizados en total, 52 (es decir, el 59%) no tienen absolutamente ninguna relación con el desarrollo

¹¹³ *La flor del barrio*, cit. p. 36

argumental¹¹⁴; 13 se sitúan en esa franja ambivalente de elementos complementarios y útiles, pero de los que se podría prescindir; y 23 presentan algún grado de integración en la trama, en los sentidos antes indicados. Incluso los que expresan sentimientos que justifican el desarrollo de la historia pueden considerarse en este grupo, como el caso del recitado sobre música que cierra el primer acto de *Serafín el Pinturero*, en un momento de máxima tensión dramática, el verso cantado parece el instrumento idóneo para transmitir esa emoción¹¹⁵. También puede entenderse así el dúo final de Blanca y Luisa en *La estrella del Olympia*, donde se expresan los sentimientos más nobles de los personajes, que provocarán el desenlace¹¹⁶.

Estos datos no hacen más que confirmar la tendencia ya señalada en el período precedente: el progresivo abandono de la música en la concepción dramática del alicantino. Sus mejores obras de esta etapa, las de estructura, personajes y pensamiento más interesantes, prescinden por completo de este componente, que ya sólo se identifica con una clase de obras, las más apegadas a formas dramáticas antiguas. Piezas que se terminarán orientando por el camino de la revista y el espectáculo de variedades, el tantas veces citado "género ínfimo":

¹¹⁴Con toda probabilidad, los cantables de *El príncipe Segismundo* incrementarían esta cifra.

¹¹⁵Arniches, C. y García Renovales, *Serafín el Pinturero o contra el querer no hay razones*, Madrid, 1916, p. 23.

¹¹⁶Arniches, C., *La estrella de Olympia*, Madrid, 1916, p. 46-47

"un género rápidamente degenerado en España hacia las formas más vulgares y carentes de interés"¹¹⁷.

Por supuesto, la importante presencia de todo ese mundillo del cuplé, el baile y la tonadilla en la vida popular, se encuentra suficientemente acreditada en esa fotografía de la realidad que es el teatro de Arniches. Las alusiones de los personajes a los bailes de moda (el "tuesten"¹¹⁸, el fox-trot...), al cuplé y las cupletistas, al chotis, etc. son abundantísimas. Pero se trata de un tema, no de un recurso dramático.

También las melodías que los compositores crean para estas piezas responden a bailes y ritmos perfectamente conocidos: habaneras, guajiras, tangos, rumbas, jotas y hasta fados (uno de estos, muy conseguido, se encuentra en *El conde de Lavapiés*).

Pero todo ello constituye ya un mundo específico, diferente del teatral. Y Arniches opta por el segundo; aunque condicionantes sociales, económicos y, por qué no, su propia inclinación, le lleven a frecuentes incursiones en el ámbito del espectáculo, su trayectoria posterior, con las tragedias grotescas y tragicomedias, determinará claramente sus posiciones.

¹¹⁷Marco, T., Historia de la música española. Siglo XX, Alianza, Madrid, 1989 (2ª ed.), p. 117

¹¹⁸Se refiere al two step:

"...la llevo el sábado al baile de Provisiones, porque me dijo que quería perfeccionarse en el "tuesten"...", Los pasionales, cit. p. 95.

RECURSOS TEATRALES

A. LAS UNIDADES DE SEGMENTACION

No hay variaciones sustanciales en la preceptiva teatral a que Arniches somete su obra. Los actos, cuadros y escenas siguen siendo las unidades que le permiten distribuir el material dramático en un tiempo representable, y recrear, a la vez, tiempos y lugares de ficción.

Pero el crecimiento interno de los elementos constitutivos de la obra, se traduce en un correlativo crecimiento externo. Un entramado más complejo, o una más rica construcción de caracteres necesitan, para ser veraces, una amplitud mayor de la que permite la obra en un acto. No es suficiente con la breve instantánea del acto único, donde situaciones y tipos no pueden ir más allá del esbozo o la apretada síntesis, por acertada que esta sea.

Veinticinco años de práctica artesanal en el mundo del teatro, han proporcionado a Arniches un absoluto dominio de la "herramienta"; ahora, razones de mayor exigencia y madurez artística le reclaman límites más anchos para desarrollar todo su potencial dramático. Así, se encamina resueltamente por la senda del "teatro grande". Las obras en dos y tres actos serán el marco natural para sus nuevas empresas; marco en el que se va a desenvolver con toda comodidad y que representará,

además, el período más brillante de su trayectoria.

El número de obras de estas características que estrena en la presente década es el primer dato que confirma su nueva orientación: diez obras en dos actos y ocho en tres, (frente a las tres únicas del período anterior). Base suficiente, sin duda, para valorar el cambio de rumbo producido, y para resituar a Arniches en el panorama teatral de su momento; al menos , de un sector de ese teatro.

El resto, las piezas en un acto, expresan la ligazón que todavía mantiene con la tradición teatral de donde procede, y con fórmulas de eficacia contrastada; en especial, los sainetes, género en el que ha adquirido ya reputación de maestro.

La mayor parte de estas piezas corresponden a los primeros años del decenio; a partir de 1915, solamente dos (*El agua del Manzanares* y *La maña de la mañica*) responden a las características del acto único.

La proliferación de obras de mayor envergadura obliga a replantearse cuestiones tales como el tratamiento del tiempo de ficción, el significado de los espacios para el desarrollo del conflicto o la función que tienen, en estos montajes, las unidades de segmentación; y esto porque, en términos muy generales, los actos proyectan la acción en un tiempo y los cuadros la sitúan en un espacio, aunque las interferencias entre ambos parámetros son múltiples y difíciles de delimitar.

Ya vimos en la etapa anterior cómo actos y cuadros funcionaban indistintamente como distribuidores de la materia

dramática, sin que existiera entre ellos otra diferencia que la durativa. Las rupturas temporales, espaciales y narrativas que ambas unidades marcaban, no señalaban diferencias cualitativas entre ellas.

La situación se mantiene en parecidos términos. Dado que el cuadro permite la movilidad de espacios necesaria para presentar las diversas caras de un problema, los cabos de un enredo, o cualquier otra clase de datos en cuya conjunción radica el conflicto, es la unidad empleada en aquellas obras donde esta diversidad de lugares escénicos es necesaria o útil. Y puede serlo por contribuir a la naturaleza espectacular o cómica de la pieza o por servir de cauce para la expresión de una realidad multiforme. Veamos algún caso.

La gentuza comienza situando al espectador en una plazuela de los barrios bajos de Madrid: es el lugar, con todas sus implicaciones, lo que define a los individuos que lo habitan. El segundo cuadro le traslada a un espacio diametralmente opuesto, pero con las misma capacidad distintiva: el interior de una vivienda pequeño burguesa. La oposición entre ambos lugares es el signo de la oposición entre sus habitantes, organizada según la ley del máximo contraste: exterior/interior, luz/oscuridad, algarabía/silencio, muchos personajes/pocos personajes, etc. Se trata, por supuesto, de oposiciones con una gran carga significativa.

En el segundo acto, se repite el mismo esquema: su primer cuadro se desarrolla en el comedor de un hotelito de

Prosperidad (espacio burgués, cerrado, aislado del exterior); tras un cuadro de transición, se desemboca nuevamente en los barrios bajos, y el contraste vuelve a funcionar. Para que sea más evidente, el autor lo ha reforzado mediante el paralelismo entre dos fiestas, un cumpleaños y una verbena popular, también determinados por el lugar en que se celebran. El ambiente cerrado, casi asfixiante, del cumpleaños burgués, revaloriza, por contraste, el abierto y de aire libre de la verbena. A ello se asocian valores tales como formalismo/autenticidad, tristeza/alegría, hipocresía/sinceridad, etc., de manera que el orden en que aparecen estos espacios, siguiendo a la protagonista, lleva en sí mismo el mensaje de la obra: barrios bajos (=felicidad) —interior burgués (=felicidad perdida) —barrios bajos (=felicidad recuperada).

Este planteamiento, en virtud del cual los espacios tienen su propio significado, se encuentra también en otros géneros; de hecho, es una de las conclusiones a las que llega Mogin en su estudio de *El Cuento Semanal*:

"...nace un código de lugares, código gracias al cual tenemos informaciones sobre los personajes con solo mencionar su domicilio: si vivir en Recoletos significa que el protagonista es rico, el hecho de que viva en Embajadores o en la calle de Toledo lo coloca inmediatamente en la clase obrera. Y cuando un joven sigue a una mujer desconocida hasta su domicilio, en la calle del Pez o en la del Barco, puede pensar que es una señorita de la clase media"¹¹⁹.

En el teatro, el significado que de por sí comportan los

¹¹⁹ Mogin, R., *Una sociedad madrileña*, en *Ideología y texto en el Cuento Semanal*, cit. p. 212

lugares, se refuerza, además, por la visualización material que permite el decorado. El cuadro tiene, en estos casos, una importante función.

Pero cuando el interés dramático se centra en el problema interno de un reducido número de personajes, y no en la descripción de su espacio exterior, el cuadro deja de ser operativo y desaparece. Los actos se segmentan en escenas, con lo que se mantiene, en gran medida, la unidad de lugar, ya que las únicas variaciones son las que exige el cambio de acto.

Ejemplos de este proceder son las obras más interesantes del período: *La pobre niña*, *La señorita de Trevélez*, *¡Que viene mi marido!*, *La casa de Quirós*, *La venganza de la Petra...* Los actos, en estos casos, delimitan las fases de un proceso, que puede referirse a la acción narrada (de acuerdo con una estructura problema —solución o planteamiento, desarrollo y desenlace), o al que tiene lugar en el interior de un personaje.

No se puede olvidar, sin embargo, que también hay casos en que el alargamiento del núcleo dramático no está justificado por ninguna razón interna, y sólo obedece a una mera acumulación de episodios o escenas costumbristas. La división en actos no tiene aquí otro objeto que el de acomodar la representación a la duración aceptada como conveniente, por las convenciones al uso, para una secuencia ininterrumpida. Así son *La corte de Risalia*, *Las grandes fortunas*, *El conde*

Lavapiés...etc.¹²⁰

En cuanto a las escenas, microsecuencias con un grupo estable de personajes, presentan varias formas de organización.

Una de ellas es la acumulativa, característica de la primera parte de muchas obras, donde se plantean los datos del problema, se conoce a los personajes y se proporcionan, en definitiva, todos los elementos necesarios para la comprensión de la pieza. Con un respeto absoluto al criterio de entradas y salidas de personajes, cada escena añade un dato más a las anteriores, o se presenta a un personaje; en todo caso, son secuencias muy delimitadas, con perfección casi matemática. Las primeras de *La venganza de la Petra* son un buen ejemplo de esta organización:

Escena I: Sólo Nicomedes.

Escena II: Nicomedes + Nicanora.

Escena III: Nicomedes + Nicanora + Petra.

Escena IV: Nicomedes + Nicanora + Petra + Eudisia.

Escena V: Nicomedes + Nicanora + Petra + Eudisia + _
Bibiano y Raimunda.

Escena VI: Nicomedes + Nicanora + Petra + Eudisia +
Bibiano y Raimunda + Manolo.

El personaje subrayado es el nuclear de cada escena. Con su entrada, aporta un nuevo dato o aspecto del problema, que

¹²⁰ "Este es, a nuestro juicio, el defecto imputable a la nueva obra; la necesidad, porque así conviene a las Empresas, de estirar un asunto que tratado en un acto tendría sus naturales proporciones", dice Floridor en ABC, 23, Junio de 1920

se va acumulando a los anteriores hasta constituir un abigarrado conjunto, terreno propicio para la comicidad.

Si esta es la composición de las escenas iniciales, el resto de la obra goza de una mayor flexibilidad. Los personajes entran y salen continuamente, aumentan los incisos, las escenas son más breves y se suceden con rapidez, alternan situaciones distintas; todo esto, durante el desarrollo del conflicto y su desenlace.

Se trata de una forma de organización presente en bastantes obras: además de la citada, en *La estrella de Olympia*, *El chico de las Peñuelas* o *El agua del Manzanares*, entre otras.

Otra forma es la episódica: cada grupo de dos o tres escenas constituye un episodio que se prepara o anuncia, se desarrolla y se comenta después de ocurrido, dando paso a otro episodio con la misma distribución. En *Los caciques* se observa con claridad:

Acto I:

Escenas I-II: Episodio de don Acisclo con doña Eduarda.

Escenas III-IV: Episodio de don Acisclo con los
lugareños.

Acto II (reacciones del cacique ante los que él cree
delegados del Gobierno, e intento de
comprarlos):

Escenas I-IV: Episodio del hotel (comodidades máximas)

Escenas VI-VII: Episodio de los regalos.

Escena VIII: Episodio del soborno.

Escenas X-XII: Episodio de la fiesta-homenaje.

En el tercer acto se observa la misma construcción.

Como es fácil comprender, es una composición muy adecuada para las obras de espectáculo, que básicamente consisten en una sucesión de episodios. Y, en efecto, es lo que se encuentra en *La piedra azul*, *La corte de Risalia* y obras similares.

Gran parte de la eficacia teatral de las piezas arnichescas reside, precisamente, en su manejo de esta unidad mínima: en su forma de combinar escenas largas y breves, de progreso y detención de la trama, habladas y musicales; en la dosificación de las escenas dramáticas mediante la inserción de las cómicas, o en el movimiento de personajes que permiten. Si por algo destacan estas piezas, ya que no por concepciones escénicas revolucionarias, es por su vida, su movimiento y su acertado montaje, a lo que contribuye, no se puede olvidar, la calidad de los diálogos. Todo ello, gracias al hábil manejo de esta unidad que la preceptiva más clásica le proporciona¹²¹.

Las secuencias contenidas en actos y cuadros construyen el tiempo escénico mediante la selección de los momentos más significativos del proceso que se representa. Algunos recursos

¹²¹A lograr esta maestría en la composición contribuyó también la recepción de la obra. Como era frecuente proceder, de acuerdo con las sugerencias de los críticos y las reacciones del público, Arniches suprimió o modificó escenas respecto al texto estrenado. Es imposible conocer el alcance de estas transformaciones, puesto que no disponemos más que de unos pocos manuscritos. Las ediciones de las obras, realizadas tras un tiempo mínimo de permanencia en el cartel, contienen los textos ya refundidos. Incluso, como se sabe, alguna obra fuertemente rechazada no se llegó a editar, como es el caso, en esta década, de *El príncipe Segismundo*.

convencionales, plenamente aceptados en el código teatral del momento, pretenden integrar en la escena ciertos problemas específicos del transcurso temporal, como es la simultaneidad de acciones: la técnica del escenario dividido, o la de grupos de personajes que permanecen en escena en silencio, o simulando hablar entre ellos, mientras otros lo hacen en voz alta.

En todo caso, los tiempos reales representados son de reducidas proporciones: los casos más extremos no van más allá de los tres o cuatro meses. Y en ese período hay que incluir la sincronía costumbrista, la instantánea permanente y atemporal del vivir del pueblo. El acto y el cuadro, pues, condensan y reducen el tiempo real de un problema que sólo afecta a los personajes durante una porción muy limitada de su vida; y las escenas, que no pueden rebasar el presente puntual, contienen la estampa inmóvil, perpetuamente válida, de un populismo que pretende trascender su profunda vinculación con la circunstancia temporal.

B. APARTES Y MONOLOGOS

En los años diez, esta convención teatral continúa vigente, y Arrieches hace uso de ella en los términos ya conocidos. La exteriorización de los pensamientos sigue siendo necesaria en esta concepción del teatro, si bien es cierto que, quizá por el peso de la estética realista, los apartes y monólogos disminuyen o intentan adoptar formas de mayor

verosimilitud.

Los apartes ya sólo sobreviven en las piezas acomodaticias de los primeros años, donde todos los recursos responden a convenciones más antiguas; en la segunda parte de la década se reducen notablemente, hasta desaparecer por completo en algunas obras.

Puede permanecer el aparte como la reacción espontánea de un personaje ante algo que le sorprende, le inquieta o le preocupa:

"Bonifacio -...me ve hundido en este pantano de miseria y le aterra que me hayas tomado cariño! ¡Ah, si pudiera ser rico!... ¡Rico!...
(Pinta)

Milagros -(Aparte) ¡Ha dicho rico!... ¡Ay, Dios qué coincidencia! Si yo me atreviese, ahora es cuando le decía algo de lo que hemos.¹²² pero no, que si lo sabe se muere!

La entrada imprevista de Aurora en la habitación donde se encuentra el hipocondríaco Arcadio, mirándose la lengua en un espejo, provoca reacciones de sorpresa en ambos, y en Arcadio, un formidable mordisco a causa del susto:

"Arcadio -...¡Uy!... Usted perdone, pero creí que estaba solo y por eso la... ¡Uy!...

Aurora -¡Por Dios, cuánto siento haber sido la causa involuntaria de...

Arcadio -No, si deje usted, si...(Me la he deshecho) ¿Espera usted a mi tío?

¹²² Las grandes fortunas, cit. p. 8

verse en el siguiente de *La mujer artificial*, donde don Faustino habla en sueños y el espectador aún no tiene suficientes referencias para entenderlo:

"¡Sí...esa es, esa es la mujer!...¡La mujer como yo la quiero, como yo la ansío: joven, bella, flexible; con la casta desnudez, serena e inmortal, de la Venus de Praxíteles!... ¡Dádmela, genios ocultos de la ciencia! ¡Potestades infernales, sacerdotes de la Taumaturgia...dádmela!...¡Soy rico! Tengo millones. Tomad mi oro, todo mi oro...El oro es el poder supremo, eje del mundo..."¹²⁵

De parecido carácter son los de Felipe, en *Gente menuda*, Manolo, en *La gentuza*, Nicomedes, en *La venganza de la Petra*, y algunas otras¹²⁶.

Por último, en obras como *La sobrina del cura*, *La estrella de Olympia*, *La flor del barrio*, *Las lágrimas de la Trini* o *Los caciques*, la exteriorización del discurso interno desaparece: no hay ningún aparte y el monólogo queda reducido a uno o dos casos de poca significación.

C. ESCENOGRAFIA

Los presupuestos escénicos del naturalismo van a acusar, sin duda, la influencia del cine, cada vez más popular, en cuanto que el teatro sentirá obligado a buscar nuevos recursos para seguir ofreciendo un espectáculo atractivo, que pueda competir en condiciones dignas con el nuevo arte. El realismo

¹²⁵ *La mujer artificial*, cit. p. 10

¹²⁶ V. Arniches, C. y García Álvarez, E., *Gente menuda*, Madrid, 1911, p. 73; *La gentuza*, cit. p. 86; *La venganza de la Petra*, cit. p. 6 y 42; *El conde de Lavapiés*, monólogo de Mariano, p. 10.

en la presentación de ambientes va a derivar en una persecución de la visualidad y el movimiento como objetivos prioritarios, lo que se traduce en montajes espectaculares, presentados con toda riqueza.

En un interesante artículo de crítica teatral, publicado en La Correspondencia, en 1915, el autor (Ignotus) señala lo erróneo de una competencia entre dos artes que tienen su campo bien delimitado y pueden convivir sin interferencias:

"Tiene el cinematógrafo sobre el teatro tres inmensas ventajas: la multiplicidad de lugares escénicos, que dan al espectáculo más interés y movilidad; la facultad de emplear como escenario la propia naturaleza, y consecuencia de ello, la mayor realidad de sensaciones que la que puede obtenerse con telones y bambalinas pintadas, y por último la baratura, condición que lleva aparejada todo procedimiento mecánico. Para contrarrestar estas ventajas, dispone el teatro de un elemento que en mucho tiempo todavía estará vedado al cinematógrafo: la palabra hablada como medio de expresión"¹²⁷.

Como puede observarse, la valoración del cine se basa todavía en criterios y hasta en un lenguaje teatral: no sólo se habla de "lugares escénicos", sino que se utiliza el realismo en la reproducción de escenarios como criterio de calidad y norma de perfección artística, en total acuerdo con la estética naturalista que domina la escena.

También parecen determinar las preferencias del público elementos tales como la iluminación de la sala y la concentración de luz en la pantalla, lo que favorece la percepción del espectáculo. Hay que reconocer, sin embargo,

¹²⁷ La Correspondencia, 21, Diciembre de 1915

los esfuerzos de los empresarios de teatro por adecuar sus locales a este sistema que, de hecho, funcionaba ya en la mayoría de los teatros. Una reseña de la inauguración del reformado teatro de La Zarzuela (reconstruido tras su incendio en 1909), da idea de las posibilidades de la luz eléctrica y del cuidado con que se trataba:

"Por cima de cada línea de palcos extiéndese otra no interrumpida línea de bombillas eléctricas, y en el techo, blanco también y adornado con bellos medallones, hay una indescriptible profusión de luces. Del centro del techo pende una magnífica araña..."¹²⁸

Esta "profusión de luces" se apagaban durante la representación y la sala quedaba prácticamente a oscuras, sin más iluminación que la del escenario. El mismo Ignotus señala esta circunstancia:

"...desde hace algún tiempo en la mayoría de nuestros teatros queda la sala a oscuras durante la representación..."¹²⁹

Esta no puede ser, pues, la razón que explique la preferencia del público por el cine, como se llega a aducir.

Ignotus afirma que

"...la obra de espectáculo ha muerto para el teatro".

Aparte de las variedades de los Music-halls,

"todas las demás obras de espectáculo ya no tienen razón de ser en la escena, puesto que el

¹²⁸ La Correspondencia, 31, Enero de 1913

¹²⁹ La Correspondencia, 21, Diciembre de 1915

cinematógrafo las reproduce con un lujo y una propiedad que están vedados al teatro"¹³⁰.

Pero lo cierto es que muchos teatros intentan mantener este espectáculo como suyo y, de esta forma, la escenografía y el montaje entero, se encamina por unos derroteros de auténtico de auténtico derroche de medios, artísticos y económicos. Aún más: a ello hay que añadir el empeño, cada vez más extendido, de introducir trucos, sorpresas que estremezcan, emociones que hagan temblar:

"Ya no es posible representar las obras a palo seco o ligeramente humedecido. Ahora el afán de los trucos obliga a acumular sobre ellas efectos y más efectos, hasta que el público se rinde por el asombro, por la emoción o por el terror..."¹³¹

Trucos terroríficos, divertidos, vistosos;

"trucos y más trucos, aunque estos consistan en repartir estacazos entre los espectadores"¹³².

Ciertas piezas de Arniches responden a este clima. Sin llegar al extremo señalado por Bonnat, sí podemos observar en ocasiones una insólita atención a los efectos escénicos, pensados para producir la sorpresa y la admiración.

La mujer artificial es el perfecto ejemplo de esta clase de obras, repleta de trucos efectistas y montada con gran magnificencia. Contiene, por ejemplo, vistosos juegos de luces en el momento de la aparición de Fabricia -la mujer creada artificialmente-, en los cuernos de los demonios y el sombrero

¹³⁰Ib.

¹³¹Bonnat, A.R., Obras con truco, en El Imparcial, 28, Abril de 1919

¹³²Ib.

de Faustino, que se iluminan en ciertos momentos; pero, sobre todo, el tercer acto consiste en una sucesión ininterumpida de trucos: con la escena y el teatro a oscuras, se ilumina la chimenea y aparece en la cara de Pelmidia; la cariátides que decoran la habitación se transforman en personas; hay efectos de aire huracanado, lluvia intermitente de sombreros y aparición de multitud de ojos en las paredes. En suma, todo un festín de sorpresas y emociones; eso, sin contar la espectacular Fiesta del Abanico, del segundo acto, calificada por los críticos como lo mejor que se ha visto hasta el momento en el Reina Victoria, en cuanto a realización escénica.

Una orgía de luz, color, fastuosidad y gracia (no olvidemos el vestuario, música, coreografía...) y unos autores, Arniches y Abati, metidos de lleno en esta clase de producciones¹³³, de plena aceptación y que contaban, incluso con teatros especializados, como el Reina Victoria¹³⁴.

Los efectos escenográficos tienen su lugar natural en las obras de espectáculo; pero piezas de carácter completamente

¹³³Llamadas por algunos "comedias de magia". Véase La Epoca, 25, Diciembre de 1918.

¹³⁴Su empresario, José Cadenas, había explotado anteriormente la opereta vienesa en el Eslava. El éxito de estas obras le empujó a la construcción de un teatro nuevo y coquetón para dedicarlo al género operístico, que se inauguró el 10 de junio de 1916 con una pieza del propio Cadenas y Asensio Mas, El capricho de las damas. El trabajo de Cadenas le hace merecedor de grandes elogios en el mundo teatral:

"Pepe Cadenas, el "non plus ultra" de los empresarios, el hombre infatigable que pone sus cinco sentidos en servir al público tal como se merece, presenta las obras con tal gusto, sin omitir detalle alguno, y con tal magnificencia, como no hace casi ningún empresario de Madrid. Pepe Cadenas ha contribuido en hacer al público madrileño más exigente..." L.P. en La Correspondencia, 25, Diciembre de 1918.

De la vida del teatro reina Victoria, así como del traspaso de Cadenas al teatro Alcázar, en 1925, da cuenta detallada Martínez Olmedilla, A., en su obra Los teatros de Madrid, Madrid, 1948, p. 302-6.

distinto, como los sainetes, también hacen sus incursiones en este terreno. En *El amigo Melquíades* se produce un efecto de lluvia real:

"Empieza a llover con violencia; pero no simulado, sino de forma que el público lo vea"¹³⁵.

El efecto fue inmediato:

"Causó impresión en el público el final del primer cuadro, en el que se ofrece un efecto de lluvia de absoluto verismo"¹³⁶.

Y en esta obra tan distante de lo espectacular como *¡Que viene mi marido!*, las estratagemas pensadas para provocar a Bermejo la parada cardíaca son también trucos de gran efecto, cuyo montaje se explica con todo detalle en acotaciones inusualmente largas¹³⁷.

Otra de las formas en que se manifiesta la influencia del cine (y la permeabilidad de Arniches a las modas y demandas del público), es en intento de traspasar a la escena recursos y formas propios de este nuevo arte que aún no había incorporado la palabra. En la intrascendente *Las aventuras de Max y Mino* (calificada de "película sensacional", según el lenguaje al uso), todo el planteamiento y montaje intenta imitar al de las películas: telón-anuncio, donde se proyectan las fotografías de los actores y sus papeles, textos escritos, también proyectados, donde se resume cada secuencia,

¹³⁵ Arniches, C., *El amigo Melquíades*, Alianza, Madrid, 1980 (2ª ed.), p. 91-92.

¹³⁶ ABC, 15 de Mayo de 1914.

¹³⁷ *¡Que viene mi marido!*, cit. p. 76.

sustitución de cuadro y escenas por "partes"; los recursos, en fin, de que se sirve el cine mudo para narrar una historia.

No pasa de ser una simple broma; pero la influencia del cine en el arte escénico es innegable, como se hará patente, por ejemplo, en la obra de Valle Inclán¹³⁸.

Por lo demás, la decoración responde a los criterios y posibilidades de una estética realista.

Los interiores, todos con una disposición semejante: puerta al foro, si se trata de un establecimiento público, y una o dos ventanas, si es una vivienda (con el correspondiente mueble entre ellas); dos salidas en cada lateral, que el autor siempre describe como puertas que conducen a habitaciones interiores.

El mobiliario responde a un código tan conocido que hace innecesaria su descripción: ya se sabe qué muebles, objetos, aparatos de luz, cuadros o carteles corresponden a cada ambiente. El espectador, al ver la decoración, identifica rápidamente de qué ambiente se trata.

Este sistema de signos tiene, como es obvio, su base en la realidad: los gabinetes burgueses son todos iguales, como el comedor-sala de estar de la clase baja,

"presidida por la cómoda, sobre la que aparecen imágenes religiosas, retratos familiares o

¹³⁸ Véase, a este respecto, Oliva, C. y Torres Monreal, F., Historia básica del arte escénico, Cátedra, Madrid, 1990, p. 343. En general, todo el capítulo XIV: "Del realismo a la primera vanguardia escénica en España". p. 343-60. Respecto a Valle Inclán, V. Risco, A., La estética de Valle Inclán, Gredos, Madrid, 1975 (2ª ed.), p. 118-19.

estampas de significación social o política"¹³⁹;
un café cantante se parece a otro como dos gotas de agua, lo mismo que los comercios, obradores, lavaderos...etc.

Arniches, siempre atento a los menores detalles de la puesta en escena, describe esta decoración, unas veces con minuciosidad -caso de *La flor del barrio*, comercio de telas descrito con todos sus mostradores, estantes, telas, escaparate, letreros y hasta el pestillo de la puerta-, y otras con el recurso al código: "mobiliario adecuado"¹⁴⁰, "cortinas, cuadros y muebles adecuados"¹⁴¹, o "mostrador con los servicios propios de un café"¹⁴². Lo que nunca falta, a pesar de su también clara codificación, es la descripción de las entradas o pasos para la escena, dado el alto grado en que el movimiento de personajes contribuye a la teatralidad del texto.

En cuanto a los exteriores, reproducen lugares reales de Madrid, casi siempre de los barrios bajos, o también la típica y eternamente presente plazuela, orlada por la consabida taberna, la zapatería, prendería o similar, con sus muestras a la puerta, y las dos o tres viviendas, de balcones adornados con tiestos y jaulas de pájaros. También, patios de casas rurales o simples solares donde se celebran verbenas.

¹³⁹Según describe Jover Zamora, J.M.A., en *Historia de España*, vol. VIII, dirigida por Tuñón, cit.p. 331.

¹⁴⁰*Las lágrimas de la trini*, cit.p. 6 (vivienda popular).

¹⁴¹*¡Que viene mi marido!*, cit.p.6 (vivienda clase media).

¹⁴²*Café solo*, cit.p. 5.

En todo caso, se busca el realismo en la reproducción. Con Arniches colaboran escenógrafos de una sólida reputación realista, que siguen pintando sus telones con arreglo a los mismos cánones. Luis Muriel, Martínez Garí, Amorós y Blancas - estos, siempre en colaboración-, Amalio Fernández, Mignoni, Gallo y Luis París son algunos de ellos. Su trabajo de estos años guarda perfecta coherencia con el de décadas anteriores, sin que los nuevos movimientos pictóricos y artísticos parezcan influirles.

De ello nos da testimonio Muñoz Morillejo. Cuando escribe su *Escenografía española*, en los primeros años veinte, se plantea como reflexión final la influencia de lo que llama "la pintura modernista" en los escenógrafos españoles. Tras señalar que esta pintura,

"basada en la poca exactitud de la forma y la exageración del colorido, pretendiendo por este medio hacer un arte de difícil comprensión",

necesita una explicación previa de lo que el autor ha querido (y por ello no puede ser válida para el teatro), minimiza su influencia en los escenógrafos que pretenden crear ilusiones lo más "reales" posible; porque

"afortunadamente, la inmensa mayoría del público no ha llegado a dar importancia a esta manifestación de la escenografía modernista, viendo tan solo en ella unos vistosos y cambiantes juegos de luces y unas coloraciones capaces de entristecer el ánimo al más paciente"¹⁴³.

¹⁴³ Muñoz Morillejo, J., *Escenografía española*, Madrid, 1923, Imprenta Blass, p. 277.

Las abundantes fotografías de la época¹⁴⁴ dan fe de esta concepción realista de la decoración. Son muy ilustrativas las siguientes palabras de Floridor, referidas al montaje escenográfico de la obra de Marquina Cuando florezcan los rosales, en el teatro de la Princesa:

"Los tres actos de la obra ocurren en el mismo lugar de acción; el hall elegantísimo de un hotel de gran tono. Pues bien: nada de decoración de tela, ni mucho menos de papel, sino la propia realidad; un interior perfectamente construido, con tabiques y paredes de madera, techo y puertas igualmente sólidos, como una habitación de verdad. Las paredes irán forradas de telas elegantes..."

Esto constituye "algo sencillamente extraordinario y nuevo".

Y concluye:

"¡Oh, aquellos tiempos primarios de la farándula, qué lejos están de estas maravillas a que ha llegado el arte escénico!"¹⁴⁵.

Iluminación

La utilización de la luz como elemento significativo merece consideración especial en algunas obras, donde tiene un gran papel en orden a la teatralidad del texto.

Como es ya sabido, su significado más habitual es el de marca temporal: distintos momentos del día, estaciones, etc. De esta manera sigue funcionando ahora, sin que ello necesite de especiales referencias en las acotaciones.

¹⁴⁴Especialmente las de la revista Comedias y comediantes, publicada entre los años 1909 y 1912, que ofrece amplios reportajes gráficos de los estrenos.

¹⁴⁵ABC, 1, Febrero de 1913, p. 4-5.

Hay algún caso, sin embargo, en que este valor se acentúa notablemente. Es, por ejemplo, el de *La pobre niña*: entre los actos I y II no hay más variación escenográfica que la luz. Mientras que en el primero "la luz del sol refulge sobre las cortinas" para sugerir "la hora bochornosa de la siesta", en el segundo la escena se ilumina mediante dos lámparas, una de techo y otra de mesa, que remiten a un momento nocturno; el resto de la decoración permanece inalterable.

Algo parecido ocurre entre los cuadros I y II de *El amigo Melquíades*: se pasa de un hermoso día del mes de mayo, perfectamente iluminado, a un anochecer en el que, poco a poco, empiezan a lucir los faroles que enciende un farolero, resplandece una luz rojiza tras los cristales de una taberna y en las fachadas de casas lejanas van brillando tenues lucecitas, al tiempo que se acentúa la oscuridad. Esta iluminación, a la que se añaden los fulgores de relámpagos lejanos, sugiere un clima de dramatismo y misterio reforzado por personajes algo tenebrosos, como son las dos siniestras viejas echadoras de cartas que van a predecir a Nieves su futuro. Este sainete es uno de entre los muchos ejemplos que sustentan la opinión de Nieva de que "el ambiente crea los personajes, no los personajes el ambiente"¹⁴⁶. La sutil combinación de luces y sombras, que deforma las siluetas y acentúa perfiles irreales, es lo que confiere a los personajes ese aire de fantoches ingenuos y fantásticos a los que tanto

¹⁴⁶Nieva, F., *Fondos y composiciones plásticas en Arniches*, en *Carlos Arniches*, Taurus, Madrid, 1967, p.

debe el esperpento valleinclanesco.

La iluminación es también el gran recurso para producir efectos cómicos. Bien por las confusiones que puede causar la ausencia de luz¹⁴⁷ -recurso ya gastado, procedente de sus tiempos de exclusiva dedicación al enredo-, bien por el miedo irracional a la oscuridad: las escenas VIII y IX, acto II, de *La casa de Quirós* están montadas sobre este efecto, que, a pesar de los años, parece seguir funcionando¹⁴⁸. La oscuridad, además, contribuye de forma inmejorable a construir la situación caótica de cierre, lo que he denominado el efecto final. Así puede verse en el acto II de *La gentuza*, que culmina en una escena de total confusión, gritos, carreras, "chispazos de encendedores que no encienden": la luz, esta luz escasa, y el sonido como únicas referencias para el espectador, que tampoco ve lo que ocurre y se ve obligado, de este modo, a compartir el desconcierto y aturdimiento de los personajes¹⁴⁹. Como complemento y contraste, en el siguiente acto, las huellas luminosas de los cohetes, las fulguraciones rojas, arcos voltaicos y farolillos de colores, crean el ambiente verbenero donde se contiene el desenlace.

Por último, creo necesario destacar la composición de la escena III, acto II, de *El conde de Lavapiés*.

¹⁴⁷Caso de El premio Nobel, acto II. Arniches, C. y Abati, J. Madrid, 1913, p. 64.

¹⁴⁸"El miedo de los criados de la casa es una de las notas más felices de la obra", El Herald, 21, Noviembre de 1915.

¹⁴⁹Es el mismo procedimiento que Doménech, refiriéndose al teatro de Buero Vallejo, llamará "efectos de inmersión", si bien en este autor alcanza unas implicaciones inexistentes en Arniches, que, sin embargo, tiene intuiciones felices. V. Doménech, R., El teatro de Buero Vallejo, Gredos, Madrid, 1973, p. 49-51.

Se trata de una escena muda, elaborada mediante la técnica del teatro de sombras: con el escenario totalmente a oscuras, se iluminan dos habitaciones de una casa, de forma que sólo se proyectan las siluetas de los personajes que están en su interior. Estos personajes, a base de movimientos y gestos muy codificados, construyen una escena de requiebros amorosos, coquetos rechazos, apremios de favores y petulancias toreras, digna de figurar en el repertorio del mejor bululú¹⁵⁰. Una vez más, la deformación burlesca y el sentimiento de irrealidad viene dado por el acertado uso escénico de la luz.

En cuanto al sonido, no hay aportaciones dignas de mención sobre lo que constituye el empleo habitual de este recurso. Sirve para componer un ambiente (voces de pregones callejeros, sonidos de campanas, coplas, música de organillo, esquilas, perros...), una situación cómica (voces y ruidos fuera de escena, timbrado de despertador, disparos) o dramática (timbres apremiantes, clarines, aldabonazos en la noche). Las indicaciones del autor, en todo caso, son mínimas; en muchas piezas, están ausentes por completo.

¹⁵⁰ El conde de Lavapiés, cit. p. 46-47. En más de una ocasión, Nieva se ha referido a la similitud que pudiera haber entre el género chico y ciertas formas del teatro oriental:

...este pequeño teatro popular, con personajes fijos, gestos y actitudes estereotipadas, ...no muy lejos de la "Commedia dell'Arte" y de algunos teatros de Oriente...

Nieva, ob. cit. p. 56. Esta escena, con una técnica de procedencia oriental, con sus gestos codificados, y su sugestión de irrealidad, establece con bastante certeza, a mi entender, esa conexión.

No se puede decir lo mismo de otro importante signo de teatralidad como es el vestuario y la caracterización de actores.

Consciente del poder definidor que tiene el aspecto externo, no hay prácticamente personaje cuya indumentaria no se describa. Sirve de presentación y resulta muy eficaz para ubicar al individuo en el seno de un grupo, así como para precisar su papel en la obra: la joven coqueta y garbosa de mantoncito de crespón, la mujer de pueblo, el chulo de los tufos, el chaleco y las alhajas, el ricachón de las ostentosa cadena de oro, brillantones y ropa vistosa, el elegante equipo de tenis, y tantos otros cuya ropa, peinado y ornamentos lo dicen todo sobre su persona y carácter.

Esta función de marca social es la que se podría considerar función primaria, más cuidada por Arniches que en épocas anteriores. Las referencias, no sólo al atuendo, sino al calzado e incluso al peinado, son tan numerosas, que se convierten en imprescindibles. Como se recordará, antes no había alusión ninguna al peinado; ahora las encontramos en varias obras¹⁵¹, referidas, por ejemplo, a la moda de los peinados lisos, a lo habitual de los peinados recogidos o al pelo suelto como síntoma de locura en la mujer.

Acentuada voluntad de realismo, que induce a cuidar con esmero la impresión que los personajes producen a la primera mirada, porque en ella radica, en gran parte, su poder de

¹⁵¹ Los caciques, La mujer artificial, Serafín el Pinturero, La sobrina del cura, La gentuza.

convicción; pero también hay un cierto valor simbólico, en cuanto que se pretende que refleje rasgos de carácter. De Pelagia se señala que "su indumentaria revela su carácter y su beatería"¹⁵²; de Casto, que su atuendo inicial denota "el decuido y pobreza de un hombre derrotado"¹⁵³, al igual que el de Bermejo en su primera aparición¹⁵⁴.

Como funciones secundarias (en el sentido de que su empleo es más reducido), cabe señalar la argumental -al servicio de la trama-, cuando el ropaje produce equívocos, ridiculización o efectos cómicos; y la ornamental, en las operetas y revistas. En todo caso, un elemento al que se presta una cuidadosa atención.

Por último, en cuanto a la gestualidad y movimiento de personajes, cada vez son menos las indicaciones explícitas del autor. Salvo la obligada referencia a las entradas y salidas y alguna, muy aislada, a gestos significativos para la trama, el resto queda confiado al buen hacer y cualidades de los actores.

La estrecha relación entre las creaciones del autor y los actores para quienes estaban pensadas, exime al primero de explicaciones que serían gratuitas, puesto que la comicidad, ternura, gracia o ingenio de los personajes estaban ya en los

¹⁵² La gentuza, cit. p.33.

¹⁵³ El príncipe Casto, cit. p.6

¹⁵⁴ ¡Que viene mi marido!, cit. p. 51. El cambio de vestuario indica un cambio en su situación: en la p. 73 se indica que "sale ya mucho mejor vestido".

propios actores. En este sentido, Arniches tiene la fortuna de contar con intérpretes de gran eficacia comunicativa, para un público que aceptaba unos modos de interpretación en perfecta simbiosis con el espíritu de las piezas:

"Cómicos de escasa formación teórica y cultural, pero dotados de una gran experiencia y oficio que los hacían adecuados para este tipo de teatro"¹⁵⁵.

No hay más que leer las críticas para comprender el entusiasmo que despertaba Loreto Prado, fuera cual fuera la obra que interpretara, como después ocurriría con Catalina Bárcena:

"...expresión, tan ingenuamente feliz y natural que aleja toda idea de artificio en la composición de la figura. Todo en Catalina Bárcena se produce con la más sencilla exteriorización; de tal suerte es su convivencia con el aire de la realidad"¹⁵⁶.

De igual modo se admira la "vis cómica", sobria y natural en Chicote, exuberante en Casimiro Ortas¹⁵⁷; el encanto de Rosario Leonís, la versatilidad de Emilio Thuillier o la gracia desenvuelta de Consuelo Mayendía.

La atención de nuestro autor hacia aquellos elementos que hacen teatral un texto literario, manifiesta una dualidad que es consecuencia de la desorientación en que se mueve el teatro menor, como mencionaba al principio. Junto a obras en que lo

¹⁵⁵Ríos Carratalá, ob.cit.p. 40

¹⁵⁶ABC, 24, Diciembre de 1920. Crítica a No te ofendas, Beatriz.

¹⁵⁷"...saca partido de todo para hacer reír, de la intención y la gracia en el decir, y de su constitución física y química, la cara, los ojos, la nariz, los bracitos cortos, la barriga abundante, todo le sirve para producir efecto".

teatral -en el sentido de espectáculo- lo es todo, hay otras obras cuyo interés se focaliza en la creación de caracteres o en situaciones conflictivas autosuficientes y, por tanto, con escasa atención a los elementos extraliterarios.

Naturalmente, esta escasa atención es lo que se desprende del estudio de las acotaciones; ello no quiere decir, en absoluto, que la teatralidad del texto disminuya. Unicamente, que Arniches deja en manos de otros lo que se refiere a la puesta en escena y se limita a las indicaciones mínimas, porque su interés está en otro sitio. Es lo que se observa, por ejemplo, en *La señorita de Trevélez* y *No te ofendas, Beatriz*.

En cualquier caso, el teatro está metido en el espíritu del alicantino en tal medida que, con relativa frecuencia, lo convierte en tema de sus obras, en un continuo deambular entre la realidad y la ficción.

En *La señorita de Trevélez* plantea en términos teatrales la broma proyectada por los jóvenes del Guasa Club:

"Compañeros, empieza la farsa. Jornada primera"¹⁵⁸.

La solución al embrollo que han desencadenado, tiene las mismas características:

"Se trata de representar un drama romántico.
Decoración: este jardín, la noche, la luna...
Argumento..."¹⁵⁹

La descripción que este personaje, Tito Guiloya, hace de

¹⁵⁸ *La señorita de Trevélez*, cit. p. 119.

¹⁵⁹ *Ib.* p. 158.

la escena tiene todas las características y el lenguaje de una representación, con sus entradas y salidas, efectos, etc. Ciertamente, puede entenderse como una parodia de un género trasnochado¹⁶⁰; pero creo que, sobre eso, hay una intención que afecta al propio contenido, y consiste en esa sensación de ambigüedad o imprecisión entre el mundo real y el ficticio, como si lo que está ocurriendo fuera una irrealidad en la que constantemente irrumpe la realidad más dura y apremiante. Un episodio que se plantea como representación, pero que se desarrolla y resuelve con un aplastante grado de realidad.

De forma parecida se plantea el engaño de Beatriz y Javier: una farsa que se desarrolla en diversos cuadros y culmina con la clásica fórmula: "La comedia é finita"¹⁶¹.

Otras formas de teatro popular están presentes en la obra arnichesca. Por ejemplo, el teatro de guiñol en *Las lágrimas de la Trini*: son los personajes de tela y cartón quienes abren y cierran la pieza, de forma que la historia que acontece en ella se puede sentir desrealizada, formando parte de un mundo de ficción cuyas fronteras con el real no están definidas. El mismo tono de representación que he señalado en la escena muda de *El conde Lavapiés*.

Por otra parte, son abundantísimas las referencias a actores y actrices reales, locales y obras conocidas, tipos teatrales (Maruja Peláez me ha hecho un chiste... mi boda

¹⁶⁰ Así lo interpreta Ríos Carratalá. ob. cit. p. 52.

¹⁶¹ No te ofendas, Beatriz, cit. p. 79. Las referencias a la farsa pueden verse en p. 21, 29 y 36.

sería imposible porque hubiera una boda de un Galán con una característica..."¹⁶²; en suma, todo lo que integra el mundo teatral en el que Arniches se encuentra totalmente inmerso.

En fin, una teatralidad que se encamina hacia la creación de auténticos conflictos, pero que utiliza todas las posibilidades del escenario con probada eficacia y conocimiento.

RECURSOS COMICOS

El epílogo que escribe Arniches para el libro *Los castizos*, de Antonio Casero, constituye un auténtico manifiesto en favor de la risa. Una toma de postura que, en el fondo, significa la defensa y valorización de un tipo de teatro (y de literatura, como la de Casero, y de periodismo) considerado de segunda clase, siempre inferior a las grandes obras que poseen en exclusividad la categoría de obras de arte.

Con su habitual ironía, Arniches describe la situación:

"...reír en estos tiempos es hallarse incurso en el más condenable pecado que imaginarse pueda. Hoy todo debe ser serio. Lo exigen de consuno la dignidad nacional, la rehabilitación ética de la raza y la recolección de la berenjena. El chiste -¿por qué no confesarlo?- es la carga que abrumba nuestros hombros, encorva nuestro espíritu y quita ligereza a los pies de la ciencia para caminar por la senda luminosa del progreso."

¹⁶² La señorita de Trevélez, cit. p. 169

La apasionada defensa de lo cómico que este epílogo contiene, se fundamenta en la convicción profunda de que "la risa es sana y bondadosa", y de que "los pueblos más fuertes son los que ríen con mayor simplicidad y con más alborozo; porque la risa es la salud de los pueblos grandes"¹⁶³.

A este propósito, hay que recordar el pensamiento que está presente en el sainete *La risa del pueblo*, donde se condena rotundamente la que se funda en el daño ajeno y en las desgracias de los otros: la misma tesis de *La señorita de Trevélez*. Esta risa no es la "sana y bondadosa" que hace fuertes y felices a los pueblos; esta risa no es más que "barbarismo, animalismo y bestialismo"¹⁶⁴.

La necesidad de estar alegre para ser feliz es una de las ideas repetidas en sus obras hasta la saciedad; constituye la "tesis" principal de *La gentuza* y *Las lágrimas de la Trini*, pero está implícita en casi todas las demás. Y, desde luego, el revestimiento cómico que da a cualquier problema tratado, es la confirmación de esta actitud.

Entiéndase como evasión, incapacidad para hacer otra cosa, o como opción consciente, que pretende compensar con la risa los sinsabores de la vida cotidiana¹⁶⁵, lo cierto es que la comicidad constituye un ingrediente tan sustancial en la obra del alicantino, que viene a ser toda una forma de

¹⁶³El texto de dicho epílogo aparece publicado en *Heraldo de Madrid*, 22, Febrero de 1911.

¹⁶⁴Arniches, C., *La risa del pueblo*, en *Del Madrid castizo*, ed. cit. p. 108.

¹⁶⁵Como él mismo dice en el citado epílogo, "El tiempo no será tan cursi que niegue su recuerdo a los que llevaron con buena voluntad un rayo de noble alegría al alma de sus contemporáneos".

percibir la realidad y, más aún, de comunicarla. Sus mejores creaciones llegan a través de esa especial configuración de lo cómico que es el arte grotesco.

Se trata, pues, de avanzar en el conocimiento de los recursos mediante los cuales construye esa comicidad, en sus formas de burla, caricatura, sonrisa, carcajada, desgarró o puro juego verbal.

El resorte fundamental sigue siendo, desde luego, el lenguaje. Pero este lenguaje no tendría sentido si no estuviera en boca de unos personajes que llevan en su propio carácter la ironía, el ingenio o la burla. Personajes que contienen en sí mismos la comicidad, y cuya forma de ser les lleva a vivir situaciones que, a su vez provocan la risa y el regocijo, por lo disparatadas, lo ridículas, lo picantes o lo amablemente graciosas.

Las situaciones

El autor cómico tiene una especial capacidad para la observación del pequeño detalle que le permite trastocar las piezas y ofrecer lo inesperado, todo aquello que se sale de los convenidos cauces de normalidad: un reloj que funciona mal y precisa de complicados cálculos para conocer la hora, un comportamiento que no se ajusta a las pautas adecuadas a un determinado ambiente, una escena amorosa sublime interrumpida por los elementos más pedestres (como en *La pobre niña*, cuando a don Rodrigo se le pegan los dedos con la liga de pájaros en

plena declaración de amor a doña Luz¹⁶⁶), y tantos pequeños episodios de esta clase que hacen reír por el contraste entre lo que debería pasar, en un transcurso normal de las cosas, y lo que pasa; en definitiva, por la alteración del orden previsible. Las piezas de Arniches están salpicadas constantemente por estas situaciones.

El mismo mecanismo es el empleado en otra clase de situaciones, en cuyo montaje Arniches resulta especialmente hábil: las estratagemas o trucos que idean los personajes para distintos fines. En una mirada de conjunto, constituyen el grupo más numeroso y significativo de situaciones cómicas. Estos personajes se pasan la vida inventando tretas para engañar, para lograr un marido, para saciar el hambre o el frío; tretas para todo, simples o complicadas, ingenuas o pretenciosas, pero siempre trucos, ideas geniales, planes infalibles. Por citar algún ejemplo, señalaré la aplaudidísima escena de *Gente menuda*, donde los cuatro chicos se las componen para tomar gratis café caliente, haciendo creer al cafetero que hay una moneda bajo un banco y no pueden alcanzarla; o la de Petra para recuperar a su marido, cuando le hace creer que se ha transformado en una mujer frívola y ligera y que, finalmente, se suicida; o, desde luego, la de *No te ofendas*, Beatriz, base de la obra, en que Beatriz y Javier fingen enamoramiento mutuo para encubrir ambos sus verdaderos amores (Mario y la bella Girasol, respectivamente). La lucha

¹⁶⁶ La pobre niña, cit. p. 83.

por mantener el engaño y evitar que se descubra la verdad da lugar a un conjunto de situaciones verdaderamente risibles:

"Javier -...yo tengo que hablar seriamente con tu novio, Beatriz.

Beatriz -¿Con Mario?

Javier -Con Mario.

Beatriz -¿Pero qué quieres decirle?

Javier -Toma, pues que es un fresco, y que es preciso que me asigne algo para "gastos de representación"; porque fíjate, yo te tengo que llevar todas las tardes al cine que a él le dé la gana y sufragarlo de mi peculio, que diría tu padre. Yo tranvía para tí y para la carabina; yo la merienda en Molinero para tí y para la carabina. Y que tienes una carabina que se lía a comer emparedados y eso no es una carabina, eso es una ametralladora..."¹⁶⁷

Lo que ocurre es que estos planes no resultan tan infalibles, y pronto se complican por encima de lo deseable. Como quedó indicado en la organización dramática, la mayor carga cómica se contiene en la segunda fase que, inevitablemente, sufren todas estas tretas y engaños: la de las consecuencias imprevistas. Y es, de nuevo, el contraste entre lo que debería ocurrir, según el plan inicial, y lo que ocurre, el mecanismo que provoca la risa. Uno de los casos de más éxito fue la escena de *El fresco de Goya* en que Florentino (ayudante de Goya) va a culminar el engaño a Paula con el mensaje de que Goya está ya casado y, por tanto, no puede hacerlo con ella. La ingeniosa joven, con el pretexto de devolverle todos sus regalos, puesto que la unión es imposible, carga a Florentino (que no se esperaba esta

¹⁶⁷ No te ofendas, Beatriz, cit. p. 43. En general, toda la escena III, y todo el segundo acto, consiste en una sucesión de episodios de fingimientos y apariencias realmente cómicos. (p. 35-63)

reacción) con una enorme sombrerera, un manguito y un boa, un bolso, dos docenas de platos, una sopera, un despertador, una palmera artificial con tiesto y un taco de almanaque que le prenden a la espalda.

Esto por no hablar de ¡Que viene mi marido!, donde lo imprevisto alcanza proporciones insólitas: Bermejo, que debería haber expirado en unas horas, no sólo no hace, sino que cada día aparece más sano y lustroso, a pesar de cuantos esfuerzos se hacen por acercarle su tan deseado final.

"Bermejo -...¿He podido yo hacer más para fallecer que tomarme todas las medicinas que me han dado?... A mí se me han inyectado cuarenta y seis clases de vacunas. Tengo vacunada hasta la camiseta. A mí se me han administrado veinticuatro sueros; se me han administrado diecisiete caldos microbianos; a mí se me han administrado hasta los últimos sacramentos... Y yo, tomándomelo todo. ¿He podido hacer más?..."¹⁶⁸

Para crear situaciones cómicas también recurre Arniches a procedimientos ya usados (incluso demasiado usados) y que han resultado eficaces: el miedo (en *La sombra del molino*, *La sobrina del cura*, *La casa de Quirós* o el miedo al toro en *El chico de las Peñuelas*), los defectos físicos como la sordera o tartamudez (*No te ofendas*, *Beatriz*, *La pobre niña*), la glotonería y los borrachos¹⁶⁹ y, por supuesto, todas las relacionadas con conductas sexuales atrevidas, insinuantes, de infidelidad, celos, etc.

Frente a la reiteración de recursos que esto supone, lo

¹⁶⁸ ¡Que viene mi marido!, cit. p. 54.

¹⁶⁹ Extraordinariamente cómica es la escena del señor Silvino, que intenta encender un farol en estado de absoluta embriaguez mientras lo va comentando en un largo monólogo. *Serafín el Pinturero*, cit. cit. p. 26

grotesco es una nueva manera de percibir lo cómico, con situaciones que ya no se ajustan a los habituales criterios de comicidad y que dan fe de una forma de hacer que tendrá su continuidad en años posteriores.

El cuadro 4 adjunto contiene una síntesis de los tipos de situaciones cómicas y las obras donde se encuentran.

CUADRO 4

SITUACIONES COMICAS

1. Relacionadas con la pobreza (aparatos que no funcionan, comidas escasas...)	91,109,117,119
2. Producidas por la ignorancia o la timidez	91,95,96,105,107,120
3. Estratagemas y trucos	91,94,98,99,102,104,111,114,115,118,119,121,122,123
4. Consecuencias imprevistas de engaños y fingimientos	93,94,97,99,101,110,114,116,119,121
5. Parodias	92,99,116
6. Relacionadas con defectos físicos	96,123
7. Glotonería y borrachines	102,103,107,108,109,117
8. Miedo	103,104,106,107,118
9. Relacionadas con conductas sexuales	100,102,108,111,116,119,121
10. Combinación o contraste de elementos dispares	96,97,99,110,111,116,119,123
11. Situaciones grotescas	110,114,118

Los personajes

En absoluta correlación con las situaciones que protagonizan, los individuos son cómicos cuando su personalidad se define por un rasgo dominante, una cualidad o defecto (más lo segundo) llevado al extremo, que se muestra como algo diferente a lo habitual, algo que se sale de los límites de la normalidad. En la obra arnichesca hay muchos de estos personajes, que hacen reír por diferentes motivos: por su exagerada timidez (como Díaz, en El cuarteto Pons), su ignorancia o tosquedad (Lucio, en La casa de Quirós), su ingenio, su agresividad rabiosa (así es Sixto, en La flor del barrio); también hace reír el sabio distraído, capaz de las conductas más sorprendentes en aras de la "ciencia", o el ridículo, por su exagerada atención a lo intrascendente.

En este tratamiento de rasgos de carácter, es interesante observar la importancia que Arniches da al lenguaje como modelador y reflejo de la personalidad, y como signo de cultura. Es el primer instrumento caracterizador de Florita, que habla con esdrújulas y frases retóricas, propias de un romanticismo trasnochado: Florita es ridícula por su lenguaje. Pero también en otras ocasiones apunta la idea de que el lenguaje ennoblece a la persona y hay que usarlo con propiedad y conocimiento, en un "saber estar" sin disonancias:

"Casimiro -...me voy a expresar con un lenguaje que ni el Quijote.Me traigo dos palabras que le van a hacer efecto precoz.

Valeriano -¿Qué palabras?

Casimiro -Maguer y concomitancia.

Valeriano -¿Y qué quien decir?

Casimiro -No sé, pero concomitancia debe ser una cosa muy larga.

Valeriano -Pues úsalas con tiento, hijo mío, que lo que no se conoce, mal se emplea"¹⁷⁰.

El lenguaje

El lenguaje es el gran recurso de Arniches como agente de comicidad, de caracterización costumbrista y de teatralidad.

Señala Seco que la unión sustancial entre lenguaje popular y comicidad es la huella más profunda que conserva Arniches de su primera etapa en el teatro por horas; ambas facetas "se juntan e incluso se funden totalmente de manera que no es posible prescindir de una al hablar de la otra" y, aunque sería inexacto establecer una absoluta identidad, lo cierto es que existe "la conexión y hasta la consanguinidad de lo cómico y lo lingüístico"¹⁷¹ en la obra de Arniches.

Su concepción lúdica del lenguaje le lleva a usar procedimientos como la disemia de palabras y frases, la combinación de elementos fónicas y léxicos para producir efectos nuevos, la etimología popular, el chiste de base

¹⁷⁰ La casa de Quirós, cit.p. 16. Esta misma idea puede verse en Los caciques, p.36.

¹⁷¹ Seco, M., ob.cit. p.10

lingüística, etc.; todos ellos, suficientemente atestiguados en épocas anteriores y que en esta siguen teniendo un elevado rendimiento. Entre ellos, he podido comprobar cómo la disemia es el único usado absolutamente en todas las obras. Los demás pueden estar ausentes en alguna ocasión; pero la comicidad producida por el doble sentido de las palabras parece ser consustancial a nuestro dramaturgo, reforzada por colaboradores que se orientan en el mismo sentido, como José Abati.

Los ejemplos pueden citarse por decenas:

"¡Diez y seis curas le han hecho!... ¡Mire usted que llamarle librepensador a un hombre que va con diez y seis curas!..."¹⁷² (curación/clérigo)

"Veinticinco años haciendo de Tenorio y ya ves qué sacas; que te las echen a cuestras!"¹⁷³ (obienes/sacas de ropa).

"...les puse bonito con tomate...no pueden figurarse el feo que me hizo con el bonito...
¿A usted le parece bonito?
- Al que no le pareció bonito fue a él..."¹⁷⁴

La maestría en el juego entre los sentidos real y figurado de una frase se revela en abundantes casos:

"...falta pegar la pretina. Que te la pegue...la que quiera. Yo no te la he pegao porque...
Yo no sé por qué no te la he pegao..."¹⁷⁵
(coser el pantalón/engañarle con otro)

"- ¡Esto no me cabe a mí en la cabeza! (=no lo entiendo)

¹⁷² Gente menuda, cit. p. 70

¹⁷³ El amigo Melquiades, cit. p. 104

¹⁷⁴ La venganza de la Petra, cit. p. 12

¹⁷⁵ Las lágrimas de la trini, cit. p. 58

- Pues es el de usted" (se refiere al sombrero que se está poniendo mientras dice lo anterior)¹⁷⁶.

El juego con los sonidos y la combinación de elementos también provocan el chiste:

Manolito, repasando la lección de Historia, dice:

"Dichos alanos, de un carácter belicoso, siempre estaban molestando a los vándalos, y tenían a los suevos fritos..."¹⁷⁷

"-No le gusta Pío, porque le gusta otro; ¿no es eso?

-Yo no he dicho ni Pío ni otro"¹⁷⁸.

"Hado cruel me ha castigado
a no olvidar esta ilusión,
y toma el hado, toma el hado
como una burla mi pasión"¹⁷⁹

Los chistes contruidos sobre datos de la vida cotidiana son frecuentes:

"Se para en la carnicería, contempla el cerdo colgao a la puerta, nos mira a nosotros, sonríe con extraña sonrisa, como el que ha encontrado un parecido..."¹⁸⁰

"Mire usted si será mala la enfermedad que tenía Bermejo, que de nueve casos he visto morir a diez"¹⁸¹.

"...pa presentar cosas nuevas, en lugar de medias noches de jamón, servir caídas de la tarde de mojama.

¹⁷⁶ Arniches, C., García Álvarez, E. y Domínguez, A., El fresco de Goya, Madrid, 1912, p. 12

¹⁷⁷ Gente menuda, cit. p. 8

¹⁷⁸ La gentuza, cit. p. 59

¹⁷⁹ Ib. p. 68

¹⁸⁰ ¡Que viene mi marido!, cit. p. 37

¹⁸¹ Ib. p. 46

...Y crepúsculos de sardina, que también es nuevo.

-Y en vez de bocadillos de foi gras, que ya es muy conocido, pues dentellás de bacalao.

-O mordiscos de gallineja..."¹⁸²

"...un enorme negocio de avicultura, ideado por mí, y que consiste en la cruce de loros con palomas mensajeras, con el fin de que estas puedan dar los recados de palabra..."¹⁸³

En realidad, todas las construcciones cómicas de Arniches están, como su teatro entero, firmemente anclados en la realidad presente; en la actualidad efímera y pasajera de unas vidas y unas anécdotas que interesan a la generación que las vive. No es de extrañar, pues, que pierdan parte de su eficacia cómica cuando esa actualidad deja de tener vigencia.

Como ya se ha visto, la gran aportación de Arniches está en las transformaciones a que somete al lenguaje, tanto en el plano fónico, como gramatical o léxico, y no sólo a palabras, sino a frases enteras. La deformación, incorrecciones, cultismos y préstamos mal empleados, constituyen una fuente inagotable de chistes y comicidad, especialmente acentuada en los sainetes.

Deformaciones de palabras:

"...a mí no me inmiscucuyáis en nada..."¹⁸⁴

"Soy una madre transitada de dolor..."¹⁸⁵

¹⁸² Las lágrimas de la trini, cit. p. 47

¹⁸³ Los caciques, cit. p. 25

¹⁸⁴ Gente menuda, cit. p. 11

¹⁸⁵ La pobre niña, cit. p. 23

"...no he vendido más que dos Abesceces..."¹⁸⁶

La deformación de frases hechas, por sustitución de algún término o por incremento, es abundantísima:

"Has dao en la tachuela"¹⁸⁷ (Has dado en el clavo).

"Mandó a la dama citada a freír pericos de Aranjuez"¹⁸⁸ (A freír espárragos).

"...porque estoy a dos bujías..."¹⁸⁹ (A dos velas).

"¡Permita Dios que le parta a usted una exhalación meteorológica!"¹⁹⁰ (Que le parta un rayo).

"...usté dirá qué istentino se le ha deteriorao"¹⁹¹ (Que tripa se le ha roto).

"...que estamos de enhora bastante buena..."¹⁹²

El automatismo, que Seco define como el empleo "de determinada palabra acompañada de un complemento habitual suyo que en este caso no le conviene"¹⁹³, es un rasgo habitual en los personajes populares; su empleo llega a ser desbordante en algunas obras, como *La venganza de la Petra*:

¹⁸⁶ Café solo, cit. p. 6

¹⁸⁷ La venganza de la Petra, cit. p. 43

¹⁸⁸ Ib. p. 40

¹⁸⁹ El agua del Manzanares, cit. p. 28

¹⁹⁰ Las grandes fortunas, p. 13

¹⁹¹ Los caciques, cit. p. 7

¹⁹² La venganza de la Petra, cit. p. 40

¹⁹³ Seco, M., ob. cit. p. 252

"...desde su fundación hasta nuestros días, no festivos..."¹⁹⁴

"¿Dan ustedes su licencia absoluta?"¹⁹⁵

"...de lo que nos trae, ya estaréis al tanto por ciento..."¹⁹⁶

"A ver si el señor Isidoro nos resulta ahora un Don Juan, Don Juan, yo lo imploro..."¹⁹⁷

El uso de las comparaciones, una de las aportaciones más ingeniosas y cómicas de Arniches, manifiesta una nueva formulación. Mientras en las anteriores aparecía explícita la idea comparativa, mediante fórmulas del tipo "pareces un", "la tengo comparada a", "es como un", etc., ahora construye comparaciones hiperbólicas, sobre un término que expresa el grado más alto de la cualidad a la que se alude:

"-De esto, ni una palabra a nadie, por Dios.
-Un sepulcro va a ser un sacamuelas comparao conmigo"¹⁹⁸.

"...una familia que ha tomado la existencia de una forma tan seria y tan funeraria, que una Sacramental es una especie de Chez Duque compará con esta casa..."¹⁹⁹

"Tomo una velocidad que un rayo te va a parecer que cojea comparao conmigo"²⁰⁰.

¹⁹⁴ La venganza de la Petra, p. 8.

¹⁹⁵ Ib., p. 15

¹⁹⁶ Ib., p. 16

¹⁹⁷ El fresco de Goya, cit. p. 10

¹⁹⁸ Ib., p. 29

¹⁹⁹ Las lágrimas de la trini, p. 12

²⁰⁰ Las grandes fortunas, p. 7

La moda de los "colmos" y juegos lingüísticos, tan difundida en este momento, tiene su reflejo en numerosísimas construcciones de estructura "es más...que":

"¡Señora, es usted menos animada que un callejón sin salida!"²⁰¹

"...es usted más desastrao que la carrera de un galgo"²⁰².

"Es usted más feo que estornudar en la mesa"²⁰³

"...te has güelto más porfiada que mosca en coronilla de calvo"²⁰⁴.

Y, por supuesto, se encuentran comparaciones construidas en la forma más tradicional:

"Tengo una mirada que es un berbiquí. Corazón que enfiló, corazón que taladro"²⁰⁵

"...por eso es joven y bonita, y no como otras, que parece que se han comparo la cara en un puesto de ollas..."²⁰⁶

Por su parte, las perífrasis, uno de los elementos más característicos del habla madrileña y, en particular, del habla de los chulos, aparece una y otra vez como recurso generador de comicidad:

²⁰¹ Arniches, C., El chico de las Peñuelas, Madrid, 1915, p. 27. La misma expresión se encuentra en El conde de Lavapiés, p. 30.

²⁰² Serafín el Pinturero, p. 4

²⁰³ Ib., p. 6

²⁰⁴ Arniches, C., Abati, J. y García Marín, La maña de la maña, Madrid, 1920, p. 10

²⁰⁵ El cuarteto Pons, p. 17

²⁰⁶ La gentuza, p. 14

"Pues cuelgue esté su hermosura de esta escarpia que ha encontrao usted un lebre!" (deme el brazo)

"Déjame que te incruste mi gratitú en una mejilla"²⁰⁷ (que te dé un beso).

El lenguaje de los chulos consiste en el empleo continuo de estas expresiones, junto con deformaciones de todo tipo, cultismos incorrectos, comparaciones, etc.

El instrumento para la deformación y la perífrasis, además del lenguaje popular chulesco, puede ser también en culto y científico:

Ceporro -Me rueda por la bóveda craneana que algún secreto perturba tu ecuanimidad psíquica.

Vivales -¡Oh, perspicaz Ceporro!
¡Quieres que te diga sin circunvoluciones ideológicas lo que me acaece?

Ceporro -Expándete.

Vivales -Voy a abrirte mi jaula torácica. Fránqueame el tímpano"²⁰⁸.

En paridad con los tecnicismos, los préstamos de otras lenguas, en particular del inglés y el francés (pero también del latín o el italiano), dan pie a unas transformaciones que producen efecto cómico por contraste:

(Tiene el sombrero)

"un escudito que dice "Omni soit qui mal y pense", que debe ser una cosa pal dolor de cabeza"²⁰⁹.

²⁰⁷ El chico de las Peñuelas, p. 26

²⁰⁸ La mujer artificial, p. 31

²⁰⁹ El chico de las Peñuelas, p. 21

"Es mi última mote de la fin"²¹⁰ (Lo dice un prendero de Lavapiés)

"...que sus voy a trasmitir ad pedem litre.
 -Al pie de la cama. (A Bibiano) Se lo digo, porque no sabe francés.
 -Es italiano.
 -Por muchos años"²¹¹

Arniches tiene en esta época una sólida reputación de autor cómico, capaz de creaciones verdaderamente divertidas por la vía de lo que los críticos denominan "chistes de buena ley". La "facundia inagotable, el ardiente y florido ingenio, con los que el autor hace hablar a sus personajes"²¹² es uno de los rasgos que mejor definen su teatro. Ese lenguaje dislocado, sugerente, incluso provocador, es el sustento privilegiado de su creación cómica; un lenguaje cada vez más conseguido, más capaz de sugestionar al espectador por la vía de lo inesperado.

Pero no olvidemos que la superación del género chico también conduce a Arniches al empleo de otros recursos, principalmente conduce a Arniches al empleo de otros recursos, principalmente las situaciones, más acordes con las demandas de los nuevos tiempos. La manifestación más clara de este cambio, es la derivación hacia lo grotesco, que integra, en una dimensión de totalidad, un lenguaje, unas conductas, unos personajes y unas situaciones, al mismo tiempo ridículas y

²¹⁰ El conde de Lavapiés, p. 34

²¹¹ La venganza de la Petra, p. 16

²¹² Marquerie, A., ob.cit. p. 253

heroicas, propias de fantoches que no han perdido su humanidad. Aquí está la mayor aportación a lo cómico de un autor decidido a superar sus propias limitaciones.

LA RECEPCION DEL PUBLICO Y LA CRITICA

Tras más de veinte años de estrenos ininterrumpidos, en los que la demanda social ha sido determinante en la línea dramática seguida por Arniches, la fusión interdependiente entre autor y público se ha consolidado por completo.

Numerosos testimonios cercanos al autor prueban hasta qué punto pesaba en él la respuesta del público a la hora de estrenar²¹³. Pero la necesidad de tener en cuenta a tan heterogéneo y voluble condicionante desembocó en un conocimiento profundo e innegable capacidad para manejar sus reacciones, como advierten los críticos una y otra vez.

Arniches tiene ya su público²¹⁴: un público que le admira, que le llama respetuosamente don Carlos, como tributo de merecido reconocimiento; que acude a sus estrenos con

²¹³Sólo como anécdota, valga la que relata el crítico de Heraldo de Madrid al dar cuenta del estreno de El amigo Melquíades:

"No hace mucho le preguntaba yo:
- ¿Pero ha desertado usted definitivamente del Apolo y de su género teatral?
- ¡Desertar!...No sabe usted las ganas que tengo de volver...Pero hay que tentarse la ropa; el público está muy difícil" Heraldo de Madrid, 15 de Mayo de 1914.

Igualmente conocido es el artículo de Fernández Flórez sobre el pavor de Arniches a los estrenos: El autor en el estreno. ¿Dónde está Arniches?, ABC, 14, Abril de 1917, p. 14-15.

²¹⁴"Es Carlos Arniches uno de los autores que tiene su público incondicional..." La Epoca, 13 de Mayo de 1915

ansiosa expectación y, lo que es más importante, con una predisposición favorable, dentro de un sistema conocido.

Pero el mundo teatral no es siempre un camino de rosas para nuestro dramaturgo, ni siquiera en este momento de madurez en que goza de una imagen y un prestigio indudable. Las oscilaciones que, como he señalado a lo largo de este capítulo, marcan su trayectoria teatral, se explican por esa relación de dependencia que se establece con el público; por la tensión continua entre lo que este pide y lo que el autor quiere o no puede dar. No es posible, en absoluto, comprender la obra arnichesca si prescindimos de esta circunstancia.

Algunos datos del contexto permiten comprobar hasta qué punto la elección de género, la configuración de la obra y los personajes, y el tratamiento, en general, de todos los hilos de la pieza teatral, responde a razones externas a la propia obra; y que cuando Arniches se adentra por caminos nuevos, tiene que demostrar que también vale para eso ante un público. e incluso una crítica, que tiene previamente marcados sus límites. Como prueba de lo dicho, valgan las palabras de Manuel Bueno, a propósito del estreno de *La pobre niña*:

"Sería temerario atribuir a Carlos Arniches preocupaciones innovadoras. Cuando se ha pisado desde muy temprano, como le sucede a él, la senda del triunfo, no se rectifica ya el itinerario"²¹⁵

Hay una primera circunstancia económico-comercial que no es posible marginar.

²¹⁵ Heraldo de Madrid, 23 de Noviembre de 1912.

Como señala Mainer, y más tarde repiten Oliva y Torres Monreal²¹⁶, Arniches se encuentra totalmente integrado en la industria teatral de su momento, organizada en dos grandes bloques: los teatros considerados "de calidad" y los dedicados a los géneros menores.

Los primeros estaban monopolizados por las grandes compañías (como la de María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza), que imponían su dictadura, resistentes a cualquier tipo de innovación. Su repertorio se limitaba

"a una oferta mínima que acabó consustanciándose con la demanda: dramas modernistas en verso, tragedias rurales en bable, altas comedias benaventianas, Calderón y Lope debidamente adobados, grandilocuencias de candilejas y cotilleos en los entreactos"²¹⁷.

Los segundos eran el lugar natural de sainetes, zarzuelas, operetas y revistas, melodramas en un acto, parodias y farsas. Arniches estrena siempre en este circuito, constituido por el Apolo, Lara, Reina Victoria, Eslava²¹⁸, La Zarzuela y La Comedia, teatro, este, que compaginaba una programación selecta con concesiones a lo popular (operetas o espectáculos de cupletistas, por ejemplo). La perfecta adecuación de Arniches a estas estructuras comerciales, y los indudables beneficios económicos que le reportaba, por fuerza tenía que limitar su crítica social.

²¹⁶Mainer, ob.cit. p. 163; Oliva y Torres Monreal, ob.cit. p. 350

²¹⁷Mainer, J.C., ob.cit. p. 164

²¹⁸Este teatro, bajo la dirección de Martínez Sierra y su esposa María, y con Catalina Bárcena como primera actriz, representó uno de los escasos ejemplos de renovación, en la línea de las dramaturgias europeas.

Resulta significativa la reiteración con que los críticos señalan las repercusiones económicas de la obra recién estrenada. La referencia a los beneficios pecuniarios se convierte en un lugar común para cerrar la crítica (siempre que la obra haya triunfado, naturalmente); los ejemplos que siguen son fiel representación de otros muchos:

"Tiene Arniches un soberbio automóvil para el campo; parece que ya estoy viendo el que se comparará para darse tono en la ciudad a costa de El amigo Melquíades, que trae mucho dinero"²¹⁹.

"La obra, muy bien puesta en escena, será para el Cómico un filón tan valioso como los nuevos yacimientos de platino descubiertos"²²⁰.

Pero, además, su trabajo creativo se veía frecuentemente sometido a las urgencias de los empresarios y a las demandas de los actores, ávidos de papeles de lucimiento personal. Esto, y la excesiva movilidad de las carteleras, son factores que explican los altibajos propios de una obra tan abundante.

Por otra parte, cada teatro tenía su público, incluso su género. La adecuación de los autores a estas circunstancias es lo que dará la medida de su éxito y, desde luego, de sus ganancias; así se explica la creación de un sainete, una opereta o una comedia en función del teatro en que se iba a estrenar, o, lo que es lo mismo, de las demandas de los empresarios. Puede comprobarse, por ejemplo, cómo todas las primaveras, en torno al mes de mayo (más en concreto, en torno

²¹⁹ Heraldo de Madrid, 15 de Mayo de 1914

²²⁰ ABC, 21 de Noviembre de 1915

a San Isidro), Arniches escribe invariablemente un sainete madrileño. También muchos de sus fracasos -que los tuvo, y muy sonados- se explican por su inadecuación a lo que, en cada momento, se esperaba:

"A la catedral del género chico no le cuadran en el cartel ciertas obras. El público cuando acude a Apolo desea ver en su escenario aquel género que hicieron populares Rodríguez, Riquelme, Carreras, Moncayo y Ortas; así es que cuando se anuncia el estreno de una opereta, "vaudeville", etc. asiste el público con precaución y a disgusto, mostrándose más exigente que si en otro se estrenase"²²¹.

De esta estructura comercial que es el teatro, forman parte los actores, otro factor condicionante de la producción arnichesca.

Los actores eran tan populares y tenían una capacidad de interrelación con el público de tal género, que podían salvar una obra o hundirla en el foso, con independencia de los valores de la propia obra. Una de las formas, pues, de asegurar la acogida favorable de una pieza, era encomendársela a actores "con gancho", e incluso adecuar las características de los personajes a las personales de quienes iban a ser sus intérpretes.

Lo cierto es que, en ocasiones, se hace difícil entender la clamorosa acogida de ciertas obras a partir de la sola lectura del texto; pero si se tiene en cuenta la perfecta simbiosis entre tipos y actores, la eficacia histriónica de estos, y la predisposición del público según dónde y quién iba

²²¹ La Correspondencia, 10 de Octubre de 1917.

a interpretar la pieza, se comprende mucho mejor dicho fenómeno. En este sentido, Arniches ha sido capaz de dotar a sus textos de una teatralidad basada en el conocimiento del medio y de los resortes adecuados, que sabe utilizar hábilmente en su favor²²².

Otro elemento que hay que tener en cuenta es el público; un público que ya no era exactamente el del género chico. Mayoritariamente burgués, seleccionado por criterios económicos (a pesar de los esfuerzos de los teatros por atraer a las clases menos pudientes con funciones a precios especiales), de poca formación intelectual, gusto estragado²²³ y espíritu más bien anodino y bienpensante; pero que ha desarrollado una especial sensibilidad ante los espectáculos que se le ofrecen y es capaz de discernir niveles de calidad y de exigir nuevos procedimientos. Un público acomodaticio en el pensamiento pero exigente en el instrumento que lo expresa.

En un ilustrativo artículo de crónicas contemporáneas en La Epoca, León Roch reflexiona sobre el público de teatro y proporciona una serie de claves interesantes para nuestro objeto.

Tras señalar las diferencias entre el terrible público

²²²Monleón, en la conciencia del importante papel de los actores en la producción de todo un amplio período del teatro español, incluye la relación completa de los repartos en el volumen colectivo sobre Arniches. Monleón, J., "Los estrenos de Carlos Arniches" en C. Arniches, Teatro, cit., pp. 91-111.

²²³Caramanchel, por ejemplo, se refiere a "esa enorme legión burguesa que prefiere reír, sea como fuere, a sentir o a pensar", La Correspondencia, 2 de Febrero de 1913. Y Andrenio, refiriéndose a los juegos de palabras como recurso cómico, afirma que Arniches "se rinde en esto al gusto o, mejor dicho, al mal gusto de su tiempo, La Epoca, 14 de Febrero de 1920.

de los estrenos²²⁴ y el inofensivo de las tardes infantiles, entre el selecto del Real o la Princesa y el burgués o popular de Lara y Apolo, centra su atención en el que acude al teatro los domingos²²⁵:

"Acudid un domingo a la Princesa, a Lara, a la Comedia, a Eslava, y veréis palcos y butacas llenos de simpáticos y bonachones burgueses: comerciantes de mediano y pequeño copete, industriales modestos, tenderos, empleados oficinistas, propietarios de segundo y tercer orden. Ese es el gran público que paga y sostiene los espectáculos".

Y continúa:

"...tiene este público sus especiales preferencias artísticas. Los hay amantes de lo clásico, que no dejan de rendir culto a Calderón y a Lope; el elemento joven gusta de las alegres operetas del Reina Victoria y de los sainetes adulterados de Apolo. En particular, las comedias sentimentales de la Princesa, de Lara o de Eslava son su gran atractivo.

.....
Es un público ingenuo, sano y poco exigente...El triunfo de la virtud y el trabajo le regocija como su propio triunfo..."²²⁶

La extensión de la cita se justifica por el interés documental del artículo, que lamento no poder reproducir en su totalidad; porque en este contexto se entiende mucho mejor esa moral arnichesca defensora del trabajo, la honradez y la virtud, y a esos personajes, menestrales o pequeño-burgueses, movidos por los mismos afanes que sus espectadores.

²²⁴A él se refieren en tono humorístico, no exento de crítica, los hermanos Quintero en su artículo Proyecto de reglamento para los estrenos, O.C., vol. VII, Espasa Calpe, Madrid, 1969, p.9139-41. Igualmente lo hace Chispero en Estampa II. 'Alabarderos' y 'reventadores', en Historia del teatro Apolo, cit.

²²⁵Descrito por Chispero en su obra citada. Estampa IV. Domingo por la tarde en Apolo.

²²⁶Roch, L., El público de teatro, La Epoca, 21, Agosto, de 1920

La acomodación a este público, qué duda cabe, limitaba en muchas ocasiones los propósitos de nuestro autor, y llegó a truncar planteamientos interesantes. En *La casa de Quirós*, *Los caciques* o *La pobre niña*, por ejemplo, todo se resuelve en un simple tratamiento cómico de tipos y situaciones que hubieran podido reflejar conflictos humanos mucho más incisivos y consistentes. Pero incluso los críticos, en perfecta consonancia con el público, considera esta solución cómica en tono elogioso:

"El primer acto, aunque reído con esa alegría franca que se establece entre el autor, que ha sabido hallar frases afortunadas, y el público, que está dispuesto a entregarse, fue acogido bien; pero con cierta reserva. ¡Es tan desagradable el personaje intransigente sobre el que gira la trama! Con curiosidad se esperó el segundo acto, y en él los espectadores redoblaron sus carcajadas y aplaudieron al final calurosamente, vencidos por los elementos allí acumulados por el experto autor"²²⁷.

En parecidos términos se expresa Zeda en La Epoca, a propósito de la misma obra.

Y son los gustos del público los que le llevan a escribir operetas, obras bufas y vodeviles, producciones, en fin, propias de un teatro que se encamina por un callejón sin salida. Por fortuna, Arniches parece tener conciencia de ello y vierte su capacidad cómica en otros moldes más personales.

Por su parte, los críticos parecen emitir sus opiniones desde un patrón previamente configurado sobre lo que Arniches puede o no puede, debe o no debe hacer. Sus juicios, en líneas

²²⁷ La Correspondencia, 21, NOviembre de 1915. Firmado por Manuel Bueno.

generales, pueden resumirse en unas cuantas fórmulas:

. Ha mostrado una vez más que hace mejor que nadie lo que sabemos que es lo suyo: el sainete, la observación del natural, el diálogo chispeante, la mecánica teatral.

O bien:

. No debe aventurarse por caminos que no le son propios, porque no tiene capacidad para ello o porque no se adecuan a su modo habitual de hacer teatro.

O:

. Por más que afirme hacer otra cosa (por ejemplo, una tragedia grotesca), lo que ha hecho realmente es lo que sabe: farsas, obras bufas...

A estos patrones responde el 90% de las críticas, sean de oficio o vengán firmadas por prestigiosas plumas.

Solamente algunos, como Laserna o Andrenio, a quienes es de justicia destacar, hacen agudas observaciones a aspectos sustanciales de las obras, donde otros no ven más que las risas y chirigotas de la superficie argumental. Así considero, por ejemplo, la opinión de Laserna sobre **La señorita de Trevélez**, de la que selecciono sólo un fragmento:

"La farsa se distingue de lo cómico, y en cierta manera lo supera, porque no reside sólo en la acción, sino en los caracteres, caracteres grotescos si se quiere, pero caracteres al fin y al fin y al cabo, con un fondo de humanidad viva, aunque disimulada, debajo de una apariencia risible y mecánica. Los verdaderos personajes de la farsa se mueven por móviles interiores y no por hilos exteriores. Y así, en la verdadera farsa, lo grotesco impone el tono; y lo grotesco no es sino la fusión de lo bufo con lo patético. Tal acontece en la obra del sr. Arniches"²²⁸.

Laserna es quizá quien mejor comprende el sentido grotesco, deformador y crítico de muchas obras de Arniches. Considero muy interesantes las observaciones que hace a La pobre niña por lo que tienen de anticipación al esperpento:

"...aquellos tipos, aquellos fantoches, son nuestros, y, sin dejar de ser lo que son, se nos presentan como vistos en esos espejos curvos que reflejan las imágenes deformándolas; lo mismo que el ambiente propio en que se mueven, justamente observado en el fondo. Y este aspecto es el de mejor calidad que nos ofrece La pobre niña"²²⁹.

También los juicios de Andrenio revelan una sensibilidad ante el hecho teatral que le permite valorar la obra con independencia de patrones comunes. A propósito de Los caciques, dice:

"Es cierto que lo ridículo y lo serio andan mezclados en la vida real, pero hay transiciones, matices, una trama complicada de causas, que no puede reflejar por entero una comedia. Por eso, y también porque toda obra de arte, por humilde que sea, es una obra de selección entre los innumerables documentos dñ materiales de la realidad, el teatro tiene unas exigencias de

²²⁸El Imparcial, 15, Noviembre de 1916. Aunque no viene firmada, entiendo justificado atribuirla a Laserna, crítico habitual de este periódico en estos años y muy superior en conocimientos y claridad de juicio al resto de gacetilleros que ocasionalmente cubría esta información, a quienes no se podrían, en modo alguno, atribuir unas palabras como las citadas.

²²⁹La Epoca, 14, Febrero de 1920.

unidad y de armonía que no podemos imponer a la crónica de sucesos... Las comedias, aunque parezca paradoja, tienen que ser lógicas y mas consecuentes que la vida real, se entiende que la vida real mirada superficialmente²³⁰.

La recepción de la crítica, dentro de un tono general de aceptación, se mueve entre el elogio sin reservas

"En el arte de hacer reír al público...Carlos Arniches no tiene rival...Como hombre de teatro...tampoco hay entre nuestros autores cómicos quien pueda parangonarse, no ya superar, a Arniches"²³¹.

el rechazo más o menos atenuado

"Aisladamente hay en la nueva obra chistes ingeniosos, tipos cómicos y situaciones que mueven a franca hilaridad; mas el total no satisface en la medida que nos hacía esperar la autorizada firma que en el cartel aparece"²³²

y el consejo amistoso

"Pero yo, amigo Don Carlos, le prefiero a usted en el sainete. Y de hacer farsas, que no sean políticas. Ya tenemos de sobra."²³³

Como ya es habitual, se valora positivamente la capacidad de la obra para hacer reír; la habilidad para combinar los elementos cómicos y sentimentales; la perfección del andamiaje teatral y del movimiento escénico; el realismo en la reproducción de tipos y diálogos.

Es frecuente la consideración de que los primeros actos superan a los segundos y terceros; aquí se sitúan siempre las

²³⁰ La Epoca, 14, Febrero de 1920.

²³¹ Francisco Aznar. La Correspondencia, 13, Mayo de 1915.

²³² El Imparcial, 23, Junio de 1920. Sin firma

²³³ Laserna, El Imparcial, 14, Febrero de 1920

sugerencias de "aligerar" la obra:

"El primer acto es superior al segundo; tiene más sencillez, más hábil factura"²³⁴.

"...el acto segundo, convenientemente aligerado en su mitad primera, le igualará seguramente..."²³⁵

El prestigioso Díez Canedo se pronuncia en el mismo sentido:

"...el defecto principal que en ella se advertía era la extensión innecesaria de algunas escenas, que alargaba considerablemente el acto segundo y aun el tercero; y como en determinados momentos las situaciones se repetían, el corte estaba indicado"²³⁶.

El propio autor, como he mencionado en páginas anteriores, sabe responder a estas sugerencias, de acuerdo con un sistema que atestigua Caramanchel:

"Los estrenos de Arniches...fueron casi siempre accidentados. A ello contribuye, según sus íntimos, la costumbre de dejar las escenas demasiado nutridas, para poder cortarlas más adelante por donde la experiencia del aplauso o recusación del público aconseje"²³⁷.

En cuanto a la naturaleza de lo cómico, también la crítica establece niveles de calidad. En estos años tiene gran desarrollo el astracán, género que centra su interés en el dislocamiento del lenguaje y las acciones disparatadas, con la única voluntad de provocar la carcajada. Es el producto

²³⁴Andrenio, La Epoca, 23, Abril de 1919.

²³⁵Laserna, El Imparcial, 10, Marzo de 1918

²³⁶España, 14, Marzo de 1918. Se trata de la primera crítica de Díez Canedo a una obra de Arniches. Se refiere a ¡Que viene mi marido!

²³⁷La Correspondencia, 13, Noviembre de 1913.

último de ese tipo de obras de orientación vodevillesca y artificiosa construcción que Arniches, entre otros cultivó en su etapa de colaboración con García Álvarez, verdadero creador de este género y colaborador también (y maestro) de Muñoz Seca.

Pero el astracán, de gran éxito popular, merece el rechazo casi sistemático de la crítica, que valora de muy distinta forma la comicidad conseguida mediante simples juegos verbales de aquella que se sustenta en situaciones. Esta diferenciación de niveles y categorías está presente en algunas de las críticas a Arniches, a quien se reconoce capacidad de auténtico cómico, pero que a veces se limita a los recursos más fáciles:

"Los juegos de palabras, desacreditados entre nosotros por los abusos del astracán, no son el mejor recurso cómico...

.....

Pero lo principal en la obra de los señores Arniches y Abati es la intriga y las situaciones"²³⁸.

Son las piezas de los primeros años las que más abundan en estos excesos. A propósito de El premio Nobel, dice Zeda:

"...aquello tiene más de pantomima que de comedia. Alguna de las payasadas que en ella se contienen hicieron reír al público...Lo malo que tiene el género grotesco es que destruye en el público el sentido y el gusto de lo verdaderamente cómico"²³⁹.

Las obras posteriores, a partir de La sobrina del cura, contienen efectos cómicos de naturaleza más digna, en opinión

²³⁸La Epoca, 25, Diciembre de 1919.

²³⁹La Epoca, 1, Febrero de 1913.

de los críticos, y capaces de dar a un asunto insignificante y de poca novedad un desarrollo magistral²⁴⁰.

En resumen, nos encontramos con un autor en constante interacción con su público, al que respeta y a veces teme, pero del que también recibe la admiración entusiasta y un respeto sin límites. Tanto es así, que Ríos Carratalá explica la evolución de su teatro, en su totalidad, por esta relación de dependencia:

"no creo que Arniches sea el motor de su propio cambio teatral, sino el catalizador de una serie de demandas que le vienen dadas por su público"²⁴¹.

Sin compartir por completo esta tesis, puesto que creo que Arniches cuenta con un potencial dramático y crítico que le lleva a crear sus mejores obras, sí hay que admitir que las vacilaciones y, por ello, los resultados irregulares que se observan, obedecen a la presencia activa de este elemento receptor, que tan reacio se muestra a la innovación, en una sempiterna espera de lo conocido.

²⁴⁰Véanse las críticas a *El amigo Melquíades*, *El chico de las Peñuelas* y *La casa de Quirós* en *La Correspondencia*, 15, Mayo de 1914; 13, Mayo de 1915 y 21, Noviembre de 1915.

²⁴¹Ríos Carratalá, ob.cit. p. 49

PERIODO 1921-1930

ORGANIZACION DRAMATICA

La tercera década del siglo veinte. de tan fecunda vida intelectual, artística y literaria, y escenario de una profunda crisis teatral¹, muestra a un Arniches definitivamente instalado en la comedia en tres actos que, en sus diferentes hechuras, significa la continuación del camino emprendido en los años anteriores: tragedia grotesca, farsa, comedia burguesa. Abandona definitivamente las obras de espectáculo -operetas, de vida efímera, y revistas, ya abiertamente distanciadas de los géneros teatrales- y orienta su atención hacia los problemas individuales de unos seres cuya humanidad sorprende y sobrecoge.

La ubicación social de estos personajes (repartida entre la alta burguesía, una clase baja semiidealizada por el sesgo populista, y los estratos pequeño burgueses) es la clave, casi siempre, de sus conflictos; resulta, por ello, del mayor interés definir sus perfiles. Y no como un fin en sí mismo, sino como el marco indispensable para entender la tragedia o el ridículo de unos individuos que, por razones y en formas diversas, no encajan en los moldes que esa sociedad tiene

¹Crisis que de forma certera recoge Dougherty en su trabajo Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte en Lima, R. y Dougherty, D. 2 Ensayos sobre el ensayo español de los 20, Universidad de Murcia, 1984, pp. 87-155. Los abundantes artículos, ensayos, entrevistas, encuestas y polémicas que recoge la prensa de estos años, dan cuenta fiel de la agitación que conmueve al mundo teatral.

establecidos.

Es, pues, la etapa de las comedias burguesas, donde las "gentes bien", frívolas y despreocupadas, se debaten en unos problemas de clase, cuyo verdadero sentido ni siquiera alcanzan a comprender porque se lo impide su propia vaciedad; la de las tragedias grotescas, con esos seres interiormente divididos entre una ridícula apariencia y un fondo de doloroso patetismo; la de las farsas, de tintes sainetescos o melodramáticos; y también, la de las concesiones al gusto del público, más deseoso de risa trivial y hasta absurda que de pasiones problemáticas, por muy humanas y reales que sean.

Ante el riesgo de que el análisis de las obras en sí mismas, sin otras consideraciones, pudiera llevar a conclusiones no ajustadas a la realidad, es necesario conocer algunos de los pormenores que rodean la creación de dichas obras.

Una producción tan abundante como la de Arniches, cuyo consolidado prestigio motiva una fuerte demanda por parte de empresarios, actores y público, tiene el grave problema de la originalidad y de la búsqueda de materia dramática con la cual construir su obra. Ello le lleva a adaptar piezas ya estrenadas, dándoles nueva forma, a aprovechar actos o ideas de obras propias o ajenas y, desde luego, a contar con la colaboración de otros autores. Sistema generalizado, por otra parte, ya que la intensísima actividad teatral de estos años²

²Fenómeno del que da fe el completo y documentado estudio de Dougherty, D. y Vilches, M.F., La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación, Fundamentos, Madrid, 1990

por fuerza obligaba a echar mano de materiales anteriores, tanto en los texto como en las composiciones musicales³.

El resultado de esta forma de hacer es el siguiente:

.**Mariquita la pispajo o No hay bien como la alegría**(1921) es una adaptación de **La gentuza**, de 1913.

.**El mirar de sus ojos**(1922) viene a ser el sainete fracasado en 1904, **El día de San Eugenio**.

.**La risa de Juana**(1924) es una adaptación de **Petite peste**, del francés Romain Coolus, como el mismo autor confiesa y se señala en la edición.

.**El tropiezo de la Nati o Bajo una mala capa**(1925) es una nueva versión de **La hora mala**, de 1922, con cambio de género, teatro e intérpretes.

.**El señor Pepe el templao o La mancha de la mora**(1925) es, igualmente, una nueva versión de la comedia melodramática **El camino de todos**, de 1924.

.**¡Qué encanto de mujer!**, de 1925, es una adaptación de **Ma cousine de Varsovie**, del autor francés Louis Verneuil⁴.

.El primer acto de **Me casó mi madre o Las veleidades de Elena**(1927) está tomado, según dice el propio Arniches, de la

³José Tellaeche, en un extenso reportaje sobre el proceso de elaboración y estreno de una zarzuela, se refiere a este hecho:

"el uso y abuso de los refritos (números dados como originales y que ya fueron estrenados en otras obras del mismo autor) es mal endémico en nuestros autores líricos."

Hecho que ilustra con ejemplos y anécdotas narradas con fina ironía. Tellaeche, J. Lo que cuesta estrenar una zarzuela, Heraldo de Madrid, 2 de Octubre, 1929.

⁴Así consta en todas las críticas y reseñas de la época.

comedia *Un joven que se mata*, de Berr⁵.

.*La piel del lobo*(1928) aprovecha el primer acto de *La moza de Esquivias*(1923), como explica detalladamente el propio autor en su autocrítica⁶.

Por consiguiente, a la hora de valorar temas, personajes, estructuras y recursos, será necesario ponderar estas circunstancias creativas: si es posible determinar lo que es de procedencia genuinamente arnichesca y lo que proviene de otras fuentes. En todo caso, forzoso es reconocer que la elección de Arniches para adaptar una obra y no otra, e incluso la forma en que realiza esa adaptación, son indicios altamente significativos para conocer su trayectoria dramática.

Al abordar el análisis de las formas de organización, hay que volver a recordar lo que es una constante en el teatro de este autor: el hallazgo de nuevas fórmulas nunca supone el abandono de las anteriores. Es más: las nuevas formas, con frecuencia, consisten en la combinación de elementos y recursos procedentes de su cantera anterior. Así son las estructuras mixtas, tan peculiares en la personalidad dramática del alicantino, donde mezcla elementos constitutivos de los enredos, melodramas, obras de competencia amorosa y

⁵El autor lo afirma en su *Autocrítica* (ABC, 17 de Noviembre de 1927) y así lo reconocen los críticos de El Imparcial (que se refiere a lo que figura en los carteles anunciadores) y de ABC, ambos del 19 de Noviembre de 1927, así como el de Blanco y Negro(27 de Noviembre, 1927).

⁶ABC, 7 de Junio, 1928

otras especies cuyo efecto escénico está asegurado.

ENREDOS

Cuatro son las obras de esta etapa construidas sobre una estructura de enredo, sin contenido ideológico ni creación de caracteres. Como ya es sabido, a partir de una situación inicial se generan una serie de conflictos encadenados, o derivados unos de otros, hasta llegar a la complicación máxima; situación crítica e inverosímil a partir de la cual se aclara el engaño y se resuelven sucesivamente todos los problemas planteados. Pero esta resolución es lo que menos importa; el énfasis se pone, naturalmente, en el desarrollo, que es donde se plantean todas las situaciones cómicas.

Organización vodevillesca o astracanesca, cuya eficacia depende de la habilidad en el montaje y combinación de las piezas.

La cárcel modelo, por ejemplo, dedica todo el primer acto a proporcionar los cabos del enredo, cada uno de los cuales da lugar a un conjunto de escenas cómicas: la falta de alojamiento en una localidad veraniega, la aventura amorosa de Marculeta, la propuesta de utilizar la cárcel como alojamiento, el plan de venganza de Porras (resentido con la actual amante de Marculeta) y la llegada de la mujer de Marculeta. Todos estos elementos se combinan y encadenan hasta llegar al punto crítico: situación inverosímil a partir de la cual se precipita el desenlace. Al llegar a esta situación

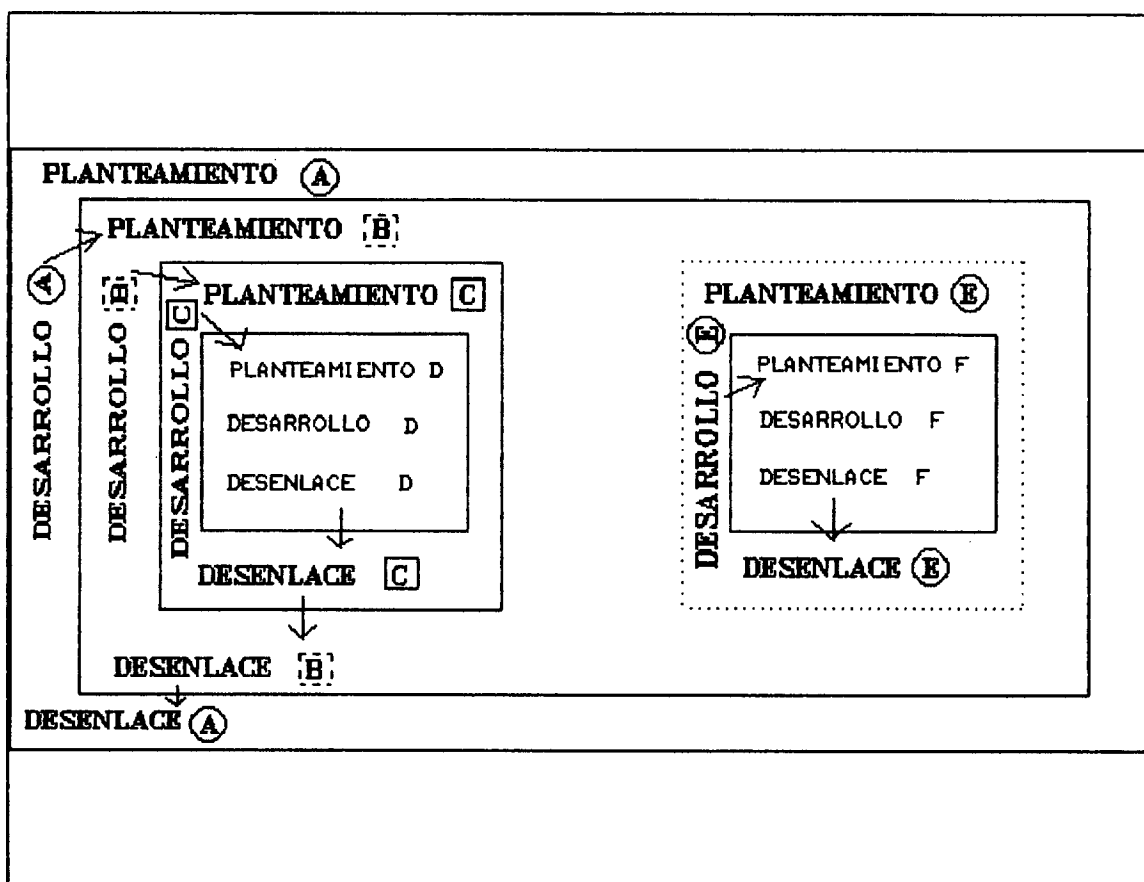
crítica la obra ha cubierto su función; el resto, es irrelevante.

Organización similar encontramos en ¡Qué hombre tan simpático!, con un doble engaño por suplantación y simulación, y en Me casó mi madre o Las veleidades de Elena, donde se utilizan recursos de amor contrariado, competencia amorosa, miedo, caricatura de clase media e ignorancia de los pueblerinos. Algo diferente es Los chamarileros, en cuanto que está situada en ambiente popular y es calificada de "farsa sainetesca" por sus autores; pero su organización se basa en los mismos elementos de estratagemas y engaños de las anteriores.

La habilidad constructiva de Arniches se manifiesta de modo especial en estas obras, donde la técnica lo es todo; y una prueba de ello es que, a pesar de tener una estructura común, cada una la materializa de forma distinta. La comparación entre dos de ellas, representadas gráficamente, puede servir de ilustración a lo dicho.

Los chamarileros consta de dos engaños que se desarrollan simultáneamente, con una estructura de cajas chinas; y cada uno, con su planteamiento, desarrollo y desenlace que contiene a su vez, nuevos elementos de enredo. En el siguiente gráfico, las flechas indican relaciones de derivación o consecuencia.

Problema A: Amor imposible de Carmen y Manolo.



Problema B: Engaño de Leoncio para solucionar A, dirigido a Demetrio y Ricarda.

Problema C: El engañado es Celestino. Finge enamoramiento de Ricarda.

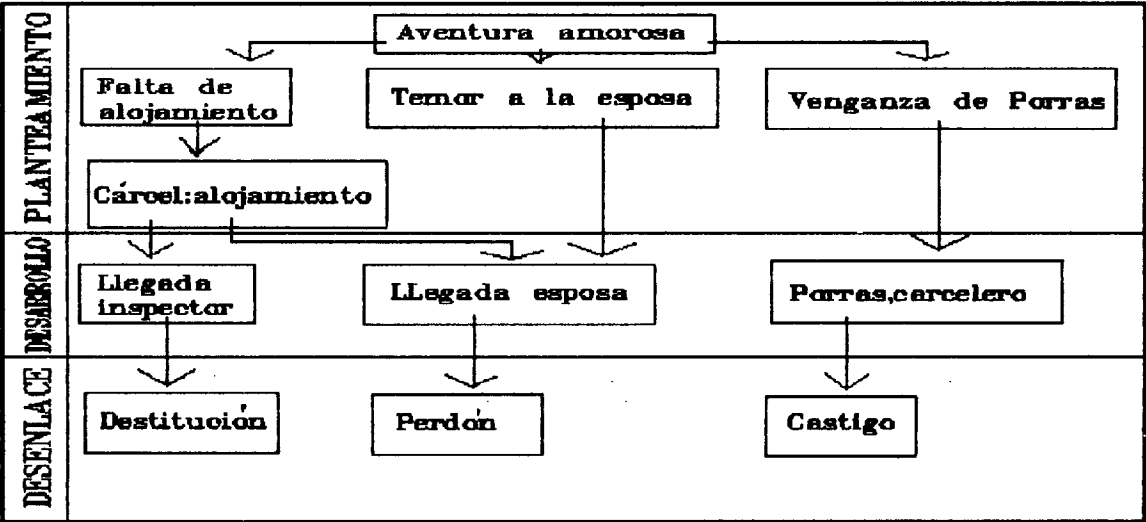
Problema D: Competencia amorosa entre Demetrio y Atilano, engañados por C, hacia Ricarda.

Problema E: Almoneda falsa de Atilano.

Problema F: Confusión de D. Fernando, a consecuencia de E. Como puede verse, el desarrollo de cada uno de los engaños provoca un nuevo problema, hasta que todos los personajes están implicados en una maraña de confusiones; la aclaración de cada una arrastra la siguiente.

En cambio, en *La cárcel modelo*, no hay un conflicto

inicial en razón del cual se monte un engaño: simplemente, una situación que se va complicando de forma inesperada e insólita. En la primera fase se exponen todos los cabos del enredo; en la segunda se desarrolla por las interacciones de todos estos elementos y en la tercera se resuelven los tres principales problemas.



Siempre se juega con la fase de los efectos previstos en el engaño y la de consecuencias imprevistas, donde se acumula la mayor intensidad cómica.

PUGNA AMOROSA EN AMBIENTE POPULAR

Aunque la competencia amorosa, como tema, aparece con frecuencia en otros modelos, hay ahora tres piezas donde constituye el elemento configurador de la estructura. Sorprende observar el retorno de un modo de organización absolutamente arcaico, propio de los primeros tiempos de

Arniches y, a estas alturas, ampliamente superado: el enfrentamiento entre dos pretendientes (hombres o mujeres) por el amor de una persona, con la representación de dos modos de ser opuestos y el consabido triunfo del bien. El esquema de *El santo de la Isidra* repetido treinta años más tarde.

En un intento de explicar este raro fenómeno, hay que observar que los géneros a que se adscriben estas piezas son los más convencionales y los que se han mantenido inalterables a lo largo de los tiempos: la zarzuela y el costumbrismo regionalista, llámese sainete, comedia o drama rural.

La dominancia del componente musical en la zarzuela relega al libro, en ocasiones, a la condición de mero soporte de los números líricos; quizá por ello el "esqueleto" dramático se reduce a la reiterada aplicación de unos patrones manidos, que Luis Araujo resume como la conjunción de

"amores contrariados, inconstancia de un galán campesino, celos y pesares de la pobre moza abandonada, rivalidad de la tiple y la contralto que se disputan el cariño del tenor, vuelta de las cosas a sus cauces normales..."⁷

También el ambiente rural favorece el convencionalismo; y, desde luego, lo favorece la apología regionalista, como se hace en *En Aragón hi nacido*, mediante un conflicto amoroso centrado en la moza que defiende bravamente su honra frente a los asedios del amo seductor.

La única diferencia entre estas obras y las idénticas del XIX es la mayor dureza en los perfiles de la pugna amorosa:

⁷ *La Época*, 13 de Abril, 1929

la fuerza irreprimible del deseo y las sangrantes diferencias de clase social son los rasgos que definen esta lucha. En todo caso, costumbrismo manido y carente de vigor⁸; tipos de cartón piedra y una trama levísima, casi inexistente, que hay que rellenar con numerosas escenas cómicas, costumbristas y segundas acciones. Sólo la habilidad de Arniches en la construcción de los diálogos y en la certera intuición de las situaciones cómicas, es capaz de salvar unas obras donde ni siquiera el ensamblaje de las escenas está bien conseguido.

Estos son rasgos que se pueden observar en *Coplas de ronda*, escrita con José de Lucio y *En Aragón hi nacido*, con García Marín⁹.

El caso de *El mirar de sus ojos* es algo diferente porque se trata de una obra no representada, escrita para un concurso de obras musicales convocado por la Sociedad de Autores en 1922 (28 de Febrero). La edición de que dispongo, probablemente la única existente¹⁰, no contiene más que un resumen del asunto y los cantables, lo que impide analizarla en pie de igualdad con las demás. Los datos disponibles permiten asegurar que se trata del antiguo y fracasado sainete

⁸ Las escenas costumbristas de *Coplas de ronda* parecen daguerrotipos antiguos, faltos de color y vida.

⁹ Escritor aragonés, coautor también con Arniches, de *La maña de la mañica*, de 1920. En los círculos teatrales del momento se llegó a decir que *Coplas de ronda* era producto exclusivo de este autor, y que Arniches se había limitado a poner la firma. Sea o no cierto, la condición aragonesa de García Marín y su conocida inclinación hacia la apología de su tierra, explican una gran parte de las "cualidades" de esta obra, más propia de un principiante que de una pluma experimentada como la de Arniches.

¹⁰ Madrid, Imprenta de La Correspondencia Militar, 1922.

El día de San Eugenio¹¹, o de una adaptación con muy pocas modificaciones; en consecuencia, su organización es idéntica a la de la serie de sainetes madrileños iniciada por El santo de la Isidra y basada, precisamente, en la competencia amorosa¹².

MELODRAMAS

Con el acento puesto en la nota sentimental estas obras organizan su materia dramática en torno a la existencia de una víctima, y, por consiguiente, de una agresión.

Su estructura es la ya conocida:

A. Presentación de la víctima y planteamiento de la agresión.

B. Consecuencias de la agresión. Acción defensiva del protector.

C. Reparación del daño.

La primera parte es la de más dilatado y cuidadoso tratamiento, porque crea el marco y las condiciones en que la víctima adquiere su condición de tal. Es necesario conocer a ese conjunto de personajes cuyas relaciones entre sí y con la víctima se caracterizan por la hostilidad, el enfrentamiento,

¹¹Estrenado en el teatro Apolo el 2 de Marzo de 1904 y rápidamente retirado del cartel.

¹²No se entiende muy bien por qué Arniches echa mano ahora de una obra tan antigua y fracasada, a no ser por la calidad de su música, cuyo compositor, sin embargo, no figura en la edición. Giménez Caballero fue el responsable de la versión primitiva.

el desprecio o la traición, así como el ambiente que les da vida y humanidad. Y aquí es donde se encuentran las mejores escenas de las obras, porque en ellas Arniches hace gala, como en ningún otro momento, de esa especial habilidad para mezclar lo sentimental con lo cómico; personajes maltratados por la vida que se ríen de sus propias miserias y un dolor que se desrealiza mediante la burla, sin dejar por ello de existir. Así lo vemos en *La hora mala*, *Rositas de olor*, *El último mono*, *La cruz de Pepita*...

La función inequívoca de estas primeras escenas es la de subrayar la extrema debilidad de la víctima para aumentar el efecto conmovedor de la agresión. No hay duda de que quitarle el novio a una joven tan desgraciada y maltratada como Eulalia, que por primera vez parece haber encontrado a alguien que la quiere, es mucho más sangrante que si la moza fuera atractiva y feliz. Y, en *El último mono*, la condición de huérfano de Bibiano, víctima de malos tratos, abandonado, torpe e infeliz, multiplica el efecto doloroso de los golpes y burlas crueles que recibe en la tienda de Nemesio. De ahí la insistencia en el detalle, el relato de la vida, la abundancia de escenas preparatorias.

En cuanto a la naturaleza de las agresiones, la mayoría pertenece al ámbito de lo amoroso: falsas promesas, engaños, abandonos, infidelidades. Así ocurre en *La hora mala*, *Rositas de olor*, *El señor Adrián el primo*, etc. Pero también encontramos el trato patronal injusto (*El tío Quico*), la ingratitud (*La cruz de Pepita*), los malos tratos físicos (*El último mono*) o

la estafa, en la misma obra. Agresiones que a veces se presentan muy difuminadas, en forma de conductas habituales y no tanto como hechos puntuales y concretos. Así pueden entenderse la de Milagros a su hermana Pepita, o la de Manolo al señor Adrián o a la misma Amparo. Lo que importa no es propiamente el hecho material de la agresión, sino que haya alguien a quien se perciba como víctima; porque, de los tres personajes o funciones básicas en un melodrama, esto es, agresor, protector y víctima, este último es el único esencial y que no admite ambigüedades.

En efecto: la función de agresor la puede realizar un personaje o un grupo; hacerlo mediante un hecho concreto o una conducta habitual; como situación actual o amenaza de futuro. El protector, antaño muy bien definido y con papel decisivo (recuérdense *Alma de Dios*, *Los granujas*, *La sobrina del cura*, y tantos otros¹³), ahora queda desdibujado y reducido a funciones secundarias porque la víctima asume su propia defensa. Pero no puede haber equívoco ni vacilación alguna en el personaje que sufre el daño, y por ello se prepara con esmero la percepción de su debilidad, mediante los resortes a que la fibra emotiva del espectador resulta más sensible, y que Arniches conoce a la perfección.

Un buen ejemplo de la forma en que operan estas tres funciones para construir el melodrama es *El último mono* o *el chico de la tienda*, donde la existencia de varios conflictos

¹³V. p.17 de la segunda etapa.

(o, lo que es lo mismo, varias agresiones) implica que el mismo personaje realiza funciones distintas en cada uno de ellos, siendo así que aparece al mismo tiempo como víctima y protector.

El esquema básico AGRESOR---VICTIMA

PROTECTOR

llega a tener cuatro realizaciones:

<div>Leoncio → Bibiano</div> <div>↑ Maravillas ↑</div>	Malos tratos
<div>Leoncio, Asuncion → Nemesio</div> <div>↑ Bibiano ↑</div> <div>Cirila</div> <div>Liborio</div> <div>Patro</div>	Intento de estafa
<div>Leoncio → Maravillas</div> <div>↑ Bibiano ↑</div>	Engaño amoroso
<div>Asuncion → Nemesio</div> <div>↑ Patro ↑</div>	Engaño amoroso
FUNCIONES	NATURALEZA DE LA AGRESION

En todos los casos se enfatiza la condición de víctima, cualquiera que sea el personaje que ocupe la casilla.

Del resto de la estructura (segunda y tercera parte) poco hay que decir, salvo que la segunda es la que contiene la mayor proporción de acción dramática y que la última,

reparación del daño, está claramente orientada hacia la lección moral, y no siempre comporta un desenlace feliz.

Si tenemos en cuenta que la estructura dramática que llamamos melodrama viene usándola Arniches desde muchos años atrás, junto al hecho de que en la etapa anterior no ha habido sino elementos melodramáticos insertados en estructuras de otro tipo, es preciso señalar lo que el actual melodrama tiene de distintivo. Sin duda, la aportación más relevante es que el conflicto interno del personaje se constituye en el objeto esencial, en coherencia con un proceso que afecta a la totalidad de su producción, y que, en este caso, conduce del primitivo "melodrama comprimido" en un acto, hasta los actuales en tres; la mejor elaboración de las condiciones previas y el crecimiento de la función víctima, en detrimento del personaje protector, son datos reveladores de ese adentramiento en la problemática humana de un sujeto que se erige en protagonista indiscutible. Y es preciso volver a recordar la frecuencia con que, anteriormente, el auténtico protagonista era el protector, mientras la víctima se reducía casi a un pretexto para que este pudiera desplegar su acción. Las obras citadas líneas más arriba son buena muestra de ello.

Las dos últimas formas de organización analizadas, es decir, la pugna amorosa y el melodrama, suelen aparecer combinadas formando estructuras mixtas, que constituyen una de las formas de hacer más peculiares de nuestro autor. Estructuras que se manifiestan con toda claridad en Rositas

de olor, El tropiezo de la Nati o El señor Adrián el primo, por citar sólo algunos casos.

ESTRUCTURAS DE CONTRASTE

Las obras de naturaleza dual, donde el autor ofrece modelos de conducta, son constantes en una producción como la arnichesca, que tiene el contraste como su espina dorsal; de forma que el análisis realizado en etapas anteriores puede ser válido para la presente, sin apenas modificaciones.

Las nueve obras organizadas mediante este sistema parten de una situación de carencia, conflicto o perturbación, producida por una conducta censurable que proyecta la infelicidad a su entorno. Esta situación se conoce y desarrolla durante la primera fase. El contraste se monta cuando aflora la conducta contraria, la ejemplar, y con ella se recupera la felicidad perdida, lo que tiene efecto en la segunda fase. Así, por ejemplo, la vida ociosa y libertina, pero agobiante en su desorden de Gonzalo, se reconduce por la acción "terapéutica" de Angelita:

"...este orden ya tardío a que ella quiere someterme, parece que pone ante mis ojos más claro el desastre de mi vida... el egoísmo... la maldad de todo lo que me rodea... el ocio en que me consumo, ¡qué sé yo!"¹⁴

¹⁴ Arniches, C. y Abati, J., Angela María, Madrid, 1924, p.41.

Caso semejante es el de D. Quintín, con su amargura y resentimiento, neutralizado por la alegría, el perdón y el amor de su hija, o el de la tristeza y soledad de D. Pedro, que se transforman en alegría y esperanza, en El camino de todos.

Aunque no existe novedad alguna en lo que respecta a la organización básica, hay dos aspectos que aportan un matiz nuevo, interesante para conocer la trayectoria dramática de nuestro autor.

El primero de ellos se refiere al proceso de transformación, que experimenta un notable incremento y se convierte en una parte muy significativa de la obra. En todos los casos, aparece un agente transformador (casi siempre una mujer) que con su acción reiterada sobre el sujeto problemático logra la mutación que le convierte en un individuo feliz. La acción es reiterada e insistente porque el personaje se muestra reacio a cualquier influencia y remiso al cambio; toda la parte central de las obras (segundo acto y parte del tercero) está dedicada al desarrollo detallado de esta actuación. Ello es signo, una vez más, del interés hacia todo lo que tiene lugar en el interior del individuo, más allá de la mera exposición de hechos o de las inevitables derivaciones cómicas; por otra parte puede llegar a distender la organización dual hasta hacerla tripartita: el sistema problema-solución se amplía en problema-actuación-solución.

El segundo aspecto, en íntima relación con el primero, tiene que ver con las formas de materializar la dicotomía o

el contraste. Son formas idénticas a las utilizadas en la etapa anterior:

A. Mediante dos personajes que representan valores opuestos: Neme y Andrea en *Los milagros del jornal*, Marcelina y Amelia en *Para ti es el mundo*.

B. Mediante un solo personaje que sufre una transformación.

C. Mediante dos clases sociales que se oponen: es el caso de *Mariquita la pispajo* y *La chica del gato*.

Lo distintivo es, precisamente, que sea la segunda la forma más usada, a diferencia de lo que ocurría en la década precedente¹⁵, donde el contraste entre dos personajes era el de más rendimiento.

Pero la atención al proceso de cambio tiene otra consecuencia en relación con la organización dramática: la posibilidad de montar estructuras mixtas, donde los elementos melodramáticos (*El camino de todos*, *D. Quintín el amargao*), el enredo con algunos toques de grotesco (*La dichosa honradez*), lo costumbrista sainetesco (*La chica del gato*, *Los milagros del jornal*) o la creación de tipos (*Para ti es el mundo*), llegan a determinar el tono de la obra. En realidad son estructuras de contraste, donde el proceso de transformación llega a tener su propia organización. Por ejemplo, en *El camino de todos* observamos:

¹⁵V, p. 545-549 y cuadro 1.

Primera fase: Desesperanza, acritud e injusticia en D. Pedro.

Proceso de cambio

- .Agresión a Laura (víctima)
- .Protección de D. Pedro
- .Reparación del daño
- .Agresión a Juanón: injusticia
- .Reparación del daño

Segunda fase: El amor, la esperanza y la justicia se imponen. Situación feliz.

En La dichosa honradez, la parte central es un enredo grotesco. Podría considerarse que esta obra es, sencillamente, un enredo con moraleja; sin embargo, la insistencia a lo largo de toda ella, en el modo de ser de Amparo y sus consecuencias sobre quienes la rodean es de tal naturaleza, que, en mi opinión, constituye la intención primaria del autor. La lección de conducta en los enredos puros queda mucho más difuminada o no existe.

COMEDIAS BURGUESAS

Sin abandonar a la clase baja madrileña, Arniches dedica ahora una buena parte de sus obras a la burguesía. En perfecta sintonía con la identidad de los teatros donde estrenaba (Infanta Isabel, La Comedia, Fontalba, Rey Alfonso), se adscribe a una dramaturgia asentada con gran fortuna en los

escenarios españoles: el realismo de la vida cotidiana en ambientes mesocráticos, con esa punta de ironía o de crítica que, sin poner en cuestión los valores de clase, satisface el ego de una sociedad a la que, en palabras de Torrente Ballester,

"suele gustarle que la pongan en la picota, salvo en ciertos momentos y en ciertas situaciones"¹⁶.

La fórmula benaventina goza todavía de buena salud y viene a ser ese teatro de "mesa camilla" contra el que claman todas las voces renovadoras.

Haciendo uso de sus habilidades técnicas, cómicos y dialogísticas, Arniches afronta la crítica burguesa mediante una estructura dramática muy concreta:

A. Retrato de clase social: su habitual modo de ser, a través de escenas y personajes representativos.

B. 1. Planteamiento de un caso: un conflicto individual motivado por ese modo de ser.

2. Estratagemas para resolver este conflicto, que fracasan.

C. Reflexión sobre el fracaso: crítica social.

Propuesta de solución: un cambio de vida.

En esta plantilla, existen dos niveles. El primero, contiene la crítica de clase, donde se expone el modo de ser de una burguesía frívola y vacía o mezquina e insensible. Y esta crítica se hace al conjunto y, al mismo tiempo, a uno de sus miembros en particular, en lo que sería un doble plano.

¹⁶ Torrente Ballester, G., Teatro español contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1968 (2ª ed.), p. 59

No hay desenlace, puesto que la solución que se propone no rebasa el ámbito individual, como ya es norma en un autor que viene defendiendo la moral personal como única salida a las contradicciones sociales.

El segundo nivel es la organización del conflicto: un problema de infidelidades o celos, con la clásica estructura tripartita, acción única y desenlace feliz. Así son *La tragedia de Marichu*, *La risa de Juana*, *¡Mecachis, qué guapo soy!* y *¡Qué encanto de mujer!*; en todas ellas, la "tragedia" se debe a su propia frivolidad, a su carencia de sentimientos auténticos en un mundo regido por el convencionalismo más feroz y los intereses más despreciables.

La heroica villa y *¡Adiós, Benítez!*, con la misma organización dramática, tienen como protagonista a la burguesía provinciana de la imaginaria Villanea. Frente a la frívola ociosidad de la aristocracia madrileña que se contempla en otras obras, los villaneanos ilustres hacen gala de una mediocridad pavorosa, incultura y falsa virtud que Arniches ridiculiza con particular ensañamiento.

La heroica villa es la obra de más contenido regeneracionista, en la línea de *La señorita de Trevélez*. La despreciable forma de ser de la clase acomodada de Villanea se hace patente mediante el contraste con Isabel, rica y hermosa viuda llegada de Madrid¹⁷. Su irrupción en la monótona

¹⁷Con este contraste pequeña/gran ciudad, como recurso para mostrar las ruindades de la primera, Arniches sigue la línea de toda la novela realista del XIX, donde el personaje liberal, abierto y culto siempre procede de la gran urbe, en tanto que la miseria moral se identifica con la pequeña ciudad provinciana. Así puede verse en la obra de Galdós, *Palacio Valdés*, *Pardo Bazán*, *Clarín* y hasta *Benavente*.

vida ciudadana pone en funcionamiento mecanismos de reafirmación en sus habitantes. Mecanismos que operan "in crescendo": las acciones en contra del elemento extraño se intensifican progresivamente hasta llegar al desenlace buscado, la expulsión de Isabel, que confirma el carácter regresivo y asfixiante de la ciudad.

Por su parte, ¡Adiós, Benítez! es una obra mucho más floja que la anterior aunque obedece a similares presupuestos. Tras una exposición del modo de ser de esta burguesía provinciana, introduce un conflicto personal que conmueve en su raíz ese ridículo modo de ser, y provoca en Benítez una contradicción interna que se resuelve en un comportamiento más libre ante la influencia social, en busca de un futuro propio y auténtico.

Los recursos empleados para desarrollar este tema no son nada afortunados; caen dentro de un gran convencionalismo y carecen de fuerza dramática. Pese a ello, en ciertos momentos se atisba algo de verdad humana en este personaje que ve derrumbarse la imagen social que constituía la razón de su vida.

Obras, pues, definidas por razones temáticas, pero construidas mediante un orden dramático idéntico que les da unidad y carácter homogéneo.

LO GROTESCO Y TRAGICOMICO

Junto a los intrascendentes enredos, los melodramas o las moderadas críticas de costumbres, Arniches ensaya una y otra vez la línea donde ha logrado su mejor expresión dramática: la tragedia grotesca, o, lo que es lo mismo, la unión sustancial de lo trágico y lo cómico. En este grupo incluyo las piezas calificadas por el autor como "tragedias grotescas" y otras, de variadas denominaciones, que participan de rasgos semejantes, aunque no siempre realizadas con el mismo acierto.

Mucho puede decirse sobre lo grotesco; me limitaré ahora a señalar la forma en que se organizan y desarrollan estas modernas tragedias de héroes anónimos¹⁸. El análisis de estas piezas descubre la existencia de unas líneas básicas sobre las cuales se vertebran, aunque realizadas luego con una gran diversidad. Pueden identificarse cuatro momentos esenciales:

1.El punto de arranque es una situación adversa y lamentable, que se presenta como habitual y que tiene consecuencias nocivas para el protagonista y quienes le rodean: la falta de carácter que a D. Antonio le impide salir de la pobreza y a D. Juan le ha conducido a la ruina, material y moral; el ridículo social de Mila, al enamorarse de un hombre mucho más joven que ella; los sufrimientos ajenos que provocan el donjuanismo elegante o la más primaria seducción, etc.

¹⁸ Así califica Enrique de Mesa a *Es mi hombre* en La Correspondencia, 23 de Diciembre, 1921.

Esta ominosa situación está montada sobre formas cómicas; la burla de la pobreza, los alardes del seductor o las chanzas de los amigos, son episodios donde la risa se desborda porque el ridículo lo invade todo: véase la primera escena de *La condesa está triste* o de *El solar de Mediacapa*.

El marco social que rodea al personaje es decisivo, porque constituye el mundo exterior, esa realidad objetiva en razón de la cual un personaje es ridículo. Un mundo exterior hostil al individuo o cómplice de su carencia, limitación o inmoralidad. Arniches se recrea en describir este marco con eficaces mecanismos deformadores, que acentúan el ridículo hasta el extremo. La condecoración de Badanas, en las escenas iniciales, es una buena muestra de ello.

2. En esta negativa situación, se introduce una anécdota, un pequeño conflicto argumental en forma de engaño, confrontación o enredo: el fingimiento de locura en *La locura* de D. Juan, el expediente de Carrascosa en *El señor Badanas*, el empleo proporcionado a D. Antonio o la artimaña engañosa de Blanquita y familia en *El solar de Mediacapa*.

3. El desarrollo de este hecho y sus consecuencias plantea al protagonista un conflicto interno, que va desvelando su realidad interior, de auténtica sustancia humana, en acusado contraste con el ridículo inicial. Se produce ahora la disgregación que hace grotesco al personaje, la unión de realidades objetiva y subjetiva que Berenguer Carisomo considera condición capital de lo grotesco:

"...que la realidad objetiva y subjetiva se mezclen y aúnen en un solo personaje y que la reacción de este no se acople a la "realidad objetiva" sino a la "personal"¹⁹.

Es la mezcla de miedo y valor, celos y confianza, amor y desamor, locura y cordura, conciencia y presión social; el conflicto entre el individuo y un mundo exterior que le hostiga y le empuja en dirección contraria a la que él puede o quiere seguir.

Y se llega a una situación límite, donde se revela toda la dimensión de la tragedia: D. Juan pierde el amor de su hija y se encuentra al borde la locura real; D. Antonio llega a una situación insostenible, a punto de perder hasta sus principios morales; Badanas no puede soportar el reclamo de su conciencia cuando conoce la situación a que ha conducido a Carrascosa. En todos los casos, el proceso llega a su punto crítico.

4. En este momento sobreviene el desenlace. El personaje reconoce su error y su tragedia y vuelve a la realidad. Se reconcilia con el mundo exterior gracias a la ayuda de otro personaje (casi siempre, su hija; siempre, una mujer) que comprende su conflicto y avalora su decisión.

Este retorno a la realidad es susceptible de una doble lectura. De un lado, no es una vuelta, sin más, al punto de partida. La persona que, al final, reconoce lo equivocado e inútil de su intento, ha vivido una experiencia que no ha sido baldía, y termina por asumir sus flaquezas con una dignidad

¹⁹ Berenguer Carisomo, A., El teatro de Carlos Arniches, Ateneo Iberoamericano, Buenos Aires, 1937, p.

que le engrandece. La dualidad interior no puede ser un estado permanente; es una etapa necesaria para llegar al equilibrio entre el mundo interior y el exterior, única forma de lograr la propia estimación y de llevar una vida armónica. El personaje se hace héroe precisamente en el retorno y la asunción de la realidad.

Pero también puede entenderse (y así es para algunos críticos) que estos desenlaces no son más que una concesión a la moral del "sentido común", que desvirtúa por completo la grandeza del proceso anterior²⁰. La verdadera humanidad del personaje se manifiesta en la vivencia del conflicto, y en esa lucha es donde adquiere su condición de héroe, como señala Lentzen:

"También D. Juan se convierte en héroe al luchar continuamente por conseguir autoridad mediante la apariencia de locura"²¹.

El final de estas piezas contiene una reflexión sobre la raíz y naturaleza del conflicto que ha tenido lugar, donde se trata de justificar la forma de resolverlo; pero pocas veces, a mi entender, se logra en ellos la intensa verdad humana que antes nos ha conmovido. La comparación con D. Gonzalo de Trevélez, a cuya altura no llega ninguno de los héroes de esta etapa, puede resultar bastante útil para comprender lo discutible de estos desenlaces, donde un personaje ejemplar

²⁰ Así se pronuncian, por ejemplo, Enrique de Mesa, Manuel Pedroso y Floridor en las críticas a *Es mi hombre*.

²¹ "Auch Juan Wird zum Helden, indem er sich durch den Schein des Wahnsinns die Autorität Wiederer kämpft", Lentzen, Carlos Arniches. Von "género chico" zur "tragedia grotesca", Droz, Genève, 1966, p. 139

conduce al protagonista, cogido de la mano, a una conclusión a la que por sí mismo no ha podido llegar. El personaje es héroe durante su lucha; pierde el carácter heroico al volver a la realidad.

Pese a esta armazón común, la fusión de lo cómico y lo trágico, o de los diferentes niveles de realidad, no se logra con igual fortuna en todas las piezas. Mientras que *Es mi hombre* figura entre las mejores creaciones arnichescas, *Los celos me están matando* (calificada de "tragicomedia") es una obra bastante endeble: aunque el conflicto de Felipe pueda, en algún momento percibirse como sincero, los episodios que le rodean no alcanzan la mínima credibilidad, no son más que una yuxtaposición de escenas disparatadas. Y ello puede decirse en especial del tercer acto, añadido falso y artificioso a un problema que queda cerrado en el segundo.

En *La locura de D. Juan*, la articulación de realidad e irrealidad se logra con eficacia. Desde una locura fingida, pero con el personaje inconsciente de ello (percibe los efectos pero desconoce las causas), se pasa a un fingimiento consciente; el plano real y el irreal se separan claramente en principio, pero se deriva a una situación en que ambos niveles llegan a confundirse. No se sabe si D. Juan se ha vuelto loco de verdad, ni tampoco el grado de cordura o locura de los demás personajes. A medida que avanza la trama, el protagonista se va creyendo su propio fingimiento, hasta llegar a ese punto crítico en que no es capaz de discernir:

"D. Juan -No estoy loco, Regina, no estoy loco

.....

¡Créeme...de rodillas te lo pido, créeme!...

¡Dame un beso!...¡Un beso!

Regina -No, papá...(Huye)

D. Juan -(Exasperado, realmente loco) Pues sí, ea...
He dicho que sí...y me vas a creer...¡Y me
lo vas a dar!

.....

(Besándola frenéticamente) ¡Sí, un beso, un
beso!... ¡Y otro! ¡Y otro!...¡Porque no
estoy loco, no estoy loco, no estoy
loco!..."²².

También el inefable Sidoró Mediacapa, el rey de los seductores, el indiscutido presidente del "Gratis et Amore Club", a quien conocemos en la cima de su éxito, se encuentra de pronto inmerso en un mundo que desconoce y que no quiere aceptar: el de los sentimientos auténticos. La contradicción entre lo que le reclama a gritos su ser interior y lo que le exige un mundo exterior al que debe su imagen, produce en él un desgarramiento que termina por hundirle y le coloca al borde del suicidio. La acción adquiere un sentido trágico que debiera conducir a la destrucción del personaje; pero tal desenlace es impensable en Arniches. En el momento de más acentuado patetismo introduce la nota cómica que vuelve la situación grotesca: los padres de Blanca le engañan una vez más y le roban la pistola con que pensaba matarse; y no por razones humanitarias, sino con la saludable intención de empeñarla. El infeliz Sidoró consume hasta el fondo su fracaso, ya que no puede ni decidir su propio destino:

"Sidoró -Bueno, ¡Soy un necio! ¡Porque estos canallas
me han quitao hasta los medios de

²² Arniches, C. La locura de D. Juan, Madrid, 1923, pp. 76-77

matarme!;Naa, es que si digo que me voy a tirar al canalillo, se beben el agua!"²³.

Lo tragicómico tiene en esta obra un irregular desarrollo. Los momentos más logrados se concentran en estos pequeños detalles o chispas momentáneas, de efecto dramático muy superior a las largas escenas donde un patetismo llevado al extremo rompe el delicado equilibrio que hace grotesca una situación.

En el fondo, las tragedias grotescas son las epopeyas heroicas de los débiles; de los humildes, fracasados o pusilánimes que, en la conciencia de su debilidad, acometen empresas para las que no están capacitados, con la secreta esperanza de superar esas limitaciones que la dinámica social no admite. Naturalmente, fracasan siempre; pero este fracaso les hace asumir su débil condición y, al asumirla, la transforman en poderosa energía, basada, eso sí, en valores distintos. Esta es la gesta de D. Antonio, D. Juan, la condesa de Nanclares, Saturiano Badanas, Sidorio Mediacapa... todos ellos llegan a comprender que la verdadera fuerza, el valor, la juventud y el amor tienen otro sentido, porque residen en el corazón del hombre y en sus afectos. Con este convencimiento se convierten en héroes, superadores de su propio fracaso.

²³ Arniches, C., El solar de Mediacapa, "La Farsa", nº 86, Madrid, 11 de Mayo de 1929, p.70.

MECANISMOS DE DEFORMACION

El mundo teatral creado por Arniches es un mundo deformado. De modo especial las obras grotescas, pero también las demás, son el continente de una realidad manipulada, deforme, presidida por el exceso y la desproporción. Los personajes, en su palpable naturaleza humana, nos hacen un guiño farsesco y adoptan naturaleza de muñecos; los límites se alteran, la vida se disfraza en un continuo baile de realidades e irrealidades; pero siempre con la sensación de estar contemplando el fluir de la vida cotidiana.

El lenguaje es uno de los grandes instrumentos para esta deformación. Pero también hay otros que en manos de Arniches se convierten en mecanismo de gran eficacia y llegan a constituir el sello inconfundible de su artífice; aquello que permite calificar a algo como "arnichesco" sin necesidad de otras precisiones.

Inesperadas rupturas de tono

Tanto en los personajes como en las situaciones se producen constantes quiebras del tono esperado y lógico, lo que da lugar a absurdos y desrealiza al personaje.

En *La dichosa honradez*, D. Benito está narrando su historia a Villanueva en un modo realista con ciertos caracteres dramáticos. Dentro de lo que la historia tiene de fantástico (la herencia fabulosa de una antigua amante), el

relato transcurre dentro de unos límites de credibilidad normal, como algo posible. De pronto ese tono se rompe y D. Benito se transforma en un muñeco que representa una ficción:

"¡La pobre también había muerto! Pero su última hora se conoce que fue aromada por el recuerdo dulce de aquel amor primero, y el eco lastimero... de la pasión fugaz..."²⁴.

Lo que está contando se torna falso como argumento de tango, y no vivencia personal.

De forma semejante, y en la misma obra, Balbino que, desesperado por el abandono de Amparito sufre hasta el paroxismo, llega a un momento límite en que decide matarse:

"Voy a matarme al jardín, porque no quiero hacer humo aquí"²⁵.

¿Cabe pensar que una reacción como esta responde a procesos psicológicos humanos? Evidentemente, no. Es otro mecanismo deformador en virtud del cual el personaje es al mismo tiempo ser humano y fantoche de feria, porque lo trágico y lo cómico se han fundido en su persona hasta constituir una unidad compacta, expresión genuina de su ser. Como es también el caso de D^a Amparo que en medio de la situación de angustia y confusión que sigue al violento robo, interrumpe de súbito sus lamentos para tocar un timbre (que no hace falta) que anuncie la hora del té (que nadie va a tomar), tras lo cual reanuda sus lloros y excitación²⁶.

²⁴ Arniches, C. y Estremera, A.. La dichosa honradez, Madrid, 1924, p. 17

²⁵ Ib. p. 56

²⁶ Ib. p. 76

Numerosas obras, aunque no se califiquen de grotescas contienen ejemplos de este procedimiento contrastivo:

"¡Y qué boca!... ¡Es una caja de coral llena de perlas!... A mi, cuando bosteza, me da gana de avisar a una murga... ¡Parece que se abre una joyería!"²⁷.

La imagen poética primera, de delicado lirismo, que remite a un mundo de exquisita sensibilidad, se viene abajo cuando toma los términos de la metáfora en su sentido más literal y los inserta en la prosaica realidad cotidiana. Este mecanismo rompe por completo el universo de sugerencias creado al principio; es la ruptura de tono, la irrupción de lo insólito, el contraste violento que apreciamos en el siguiente texto:

"Agustín	-Y ante la comitiva aterrada, interrumpiré con una detonación la Marcha Nupcial de Tanhauser.
Amador	-No, hombre, por Dios, reflexiona!
Agustín	-No reflexiono.
Amador	-¿Y si tocan otra cosa?" ²⁸ .

Parodia

La parodia, en cuanto imitación burlesca y torcida de algo, es fuente muy productiva para la deformación. Son abundantes las parodias de tangos, género ampliamente difundido en estos momentos; pero como ejemplo más elocuente que ninguno, está la parodia de la atmósfera literaria rubendariana que contienen los momentos iniciales de La

²⁷ Arniches, C., Paso, A. y Estremera, A., Los celos me están matando, "Comedias", Madrid, Septiembre, 1926, p.43

²⁸ Arniches, C. Me casó mi madre o las veleidades de Elena, "La Farsa", nº 12, Madrid, 3 de Diciembre, 1927, p.16

- "D. Publio -...¿Quién aventaja en este pueblo a Benítez en seriedad?
 Da Cenobia -Eso pueden ustedes jurarlo. En su biografía anecdótica, constará algún día que odia al conejo, porque dice que es el único animal que ríe"³¹.

O la honradez de Da Amparo:

- "Moscoso -...¿Cómo e la mujer de D. Benito?
 Villanueva -Pues una tía con unas pretensiones de honradez, que le hablas de Guzmán el Bueno y quiere que le formen expediente. ¡No te digo más!"³².

La sabiduría de Medardo (¡Adiós Benítez!) o el carácter violento de D. Quintín (D. Quintín el amargao) son objeto de la misma exageración.

Teatralización de la vida: los personajes como intérpretes o el teatro dentro del teatro.

Ya mencioné en la década anterior la frecuente presencia del mundo teatral y hasta de su lenguaje específico, en la realidad dramática creada por Arniches. Esta presencia no sólo se mantiene, sino que se acrecienta en los años veinte. En numerosas obras los personajes se proponen representar una farsa en relación con el conflicto que les afecta, o tienen conciencia de pertenecer a un mundo de ficción.

Para empezar, las sempiternas estrategemas y trucos que los personajes idean como forma de resolver sus conflictos, se perciben siempre como una ficción, en relación con los parámetros de realidad de la misma obra; pero, sobre eso, hay

³¹ Arniches, C. y Sáez, E., ¡Adiós Benítez!, Madrid, 1925, p. 19

³² La dichosa honradez, cit. p. 33

referencias muy concretas y frecuentes al mundo de la farsa que acentúan sobremanera este carácter.

Así ocurre con la estratagema que proyecta Luis para lograr su unión con Jovita, en ¡Adiós Benítez!. Se trata de convertir la vida en una farsa; hacer realidad la ficción y ficción la realidad:

"Lo que hay que hacer es cortarle las alas al drama y dejarlo en juguete cómico, en el cual el ridículo dé al traste con todos esos fantoches dispuestos a la tragedia...

.....
No queda detalle por disponer, escenario, actores, la farsa urdida...y una gran fe en el éxito...¡Porque yo creo que toda comedia de noble intención, acaba buenamente!

.....
Empiece la farsa"³³

En algunos momentos ambos planos se confunden:

"¿Pero esto será todavía la farsa de Luiso será una espantosa realidad?"³⁴

Porque Luis, personaje de la obra, se comporta aquí como el autor teatral: maneja la realidad, la transforma, y convierte a las personas en personajes y a estos en fantoches.

También Isabel, en *La heroica villa*, afirma:

"Yo puedo castigarlos de más cruel manera que tú, sin que la venganza trascienda ni pase de sainete"³⁵.

En *La Condesa* está triste, Mila reconoce su fracaso:

"Ahora me doy cuenta de la tragedia grotesca que representamos cuando el cuerpo va poniendo en

³³ ¡Adiós Benítez!, cit. p. 30-31

³⁴ Ib. p. 82

³⁵ Arniches, C., *La heroica villa*, Madrid, 1921, p. 61

ridículo nuestros sentimientos"³⁶.

O, como dice Agustín:

"...una vacilación, un titubeo, le daría a la tragedia un aspecto ridículo, grotesco..."³⁷.

La farsa urdida en *La dichosa honradez* para sortear la rigidez de Dñ Amparo, llega a un punto en que los personajes parecen creer reales los papeles que representan:

"Pero D. Benito, ¿pero no es usted mi administrador?"³⁸,

dice Moscoso y el espectador llega a sentir que, efectivamente, cree cierto lo que no es más que un montaje.

Por tanto, ¿dónde está la ficción? ¿No es la vida toda una ficción? ¿O es todo real? No se trata de plantear profundas reflexiones sobre el sentido de la vida; tan sólo se trata de someter la realidad que se lleva al escenario a un tratamiento peculiar, para que produzca unos efectos cómicos, teatrales o ejemplares determinados. Ello implica el manejo simultáneo de dos niveles de realidad que, a veces, llegan a confundirse; esto, que duda cabe, contribuye a crear ese mundo dislocado que define la obra arnichesca.

³⁶ *La Condesa está triste*, cit. p. 69

³⁷ *Me casó mi madre...* cit. p. 12

³⁸ *La dichosa honradez*, cit. p. 65

CUADRO 1

DISTRIBUCION DE FORMAS ORGANIZATIVAS

Enredos	141, 151, 156, 159
Pugna amorosa	128, 148, 155
Melodramas	129, 139, 140, 142, 144, 149, 152
Estructuras de contraste	A. 135, 157 B. 133, 134, 136, 137, 145 C. 124, 125
Comedias burguesas	126, 130, 138, 143, 146, 150
Obras grotescas y tragicómicas	127, 132, 147, 154, 158, 160

PERSONAJES

La construcción y tratamiento de personajes dramáticos se explica en razón de un sistema teatral sometido a reglas fijas; y esto, no tanto en virtud de una preceptiva, cuanto de una costumbre casi secular.

La jerarquización, significado, distribución de papeles y hasta los movimientos de estos personajes en escena, están codificados con los mismos criterios que venimos observando en épocas anteriores. Sólo que cuando empiezan a surgir en los escenarios personajes que reclaman desgarradamente su derecho a existir, como los de Pirandello³⁹, o que representan alegóricamente pasiones y sueños, como los de Rivas Cherif, el envejecimiento de la estética realista se hace más notorio.

Esto no impide, sin embargo, que la habilidad constructiva de Carlos Arniches dé a luz personajes vivos y humanos, de lograda personalidad. Su absoluta convicción de que el teatro es representación de la vida, orienta su trabajo en una dirección (absolutamente legítima, por otra parte), si tradicional, no por ello improductiva. A lo largo de las páginas que siguen quedará patente la doble cara de su creación: la reiteración de concepciones escénicas, tipos y patrones, junto a la creación de individuos únicos o las

³⁹Seis personajes en busca de autor se estrena en Madrid, en el teatro de la Princesa, el 22 de Diciembre de 1923; el mismo día que Arniches estrena en la Comedia La dichosa honradez.

múltiples variaciones que sabe derivar de un mismo modelo.

DISTRIBUCION DE CATEGORIAS

Cuando, en virtud de la madurez artística alcanzada, la forma de elaborar el material dramático se ha estabilizado en unas direcciones claras, es posible definir la fórmula básica según la cual Arniches organiza todo su universo de personajes: un pequeño grupo sostiene la trama principal, sustentado en una figura carismática (primer actor o actriz) que se erige en protagonista; y un gran grupo de personajes "complementarios", no necesarios para dicha trama, que cumplen funciones secundarias diversas.

Esta fórmula tiene una serie de implicaciones en orden a la distribución de personajes:

- . Consolidación del protagonista individual: tan sólo seis obras carecen de él.

- . Elevada proporción de personajes secundarios. Uno de los rasgos más peculiares de la técnica arnichesca es la abundancia de personajes que pueblan la escena.

- . Desaparición casi total de los personajes ambientales, entendidos como elementos cuasi-decorativos, claramente marginales y sin acción: a la abundancia mencionada hay que añadir que todos esos sujetos intervienen en algún momento, en la acción o el diálogo⁴⁰.

⁴⁰ La habilidad de Arniches para manejar simultáneamente gran número de personajes se puede apreciar en obras como *La heroica villa*, *El señor Badanas*.

Puesto que de los protagonistas me ocuparé en detalle más adelante, procede ahora examinar las notas distintivas de ese gran grupo que sirve de complemento a la trama principal.

Cuando la obra tiene una organización compacta en torno a una acción única, es cuando los diferentes grupos de personajes se mantienen en sus funciones primarias con más facilidad, puesto que todos están al servicio de un único interés. En todo caso los que ocupan este lugar secundario se limitan a funciones nexivas o deícticas, es decir, funciones en sí mismas secundarias. Así ocurre en *La locura de D. Juan*, *Angela María*, *La cruz de Pepita* o *Para ti es el mundo*; con independencia del valor de estas obras, su construcción dramática es tal que la intervención de todos los personajes tiene que ver con el conflicto principal, por accesoria o insignificante que sea dicha intervención.

Por contra, hay una mayoría de obras donde la acción principal se interrumpe por la introducción de segundas acciones, intermedios cómicos o escenas costumbristas autónomas. En estos casos, quienes realizan funciones secundarias en la fábula central, adquieren el protagonismo y despliegan caracteres que en el nivel superior, sólo con sus funciones secundarias, no llegarían a conocerse.

Fijémonos, por ejemplo, en el personaje de Eulalio, de *La chica del gato*. Es protagonista de la escena de las visitadoras (III y IV del primer acto), episodio autónomo donde Arniches recoge con gran fortuna la forma en que la clase baja se aprovecha de las actividades benéficas de la

aristocracia; pero su papel en relación con el problema de Guadalupe es limitado, y se reduce a unas pocas escenas del primer acto. Como también las escenas de las monjas y del mudo en la misma obra (II-III y IV-V del segundo acto) tienen una función cómica y de creación de ambientes sin relación ninguna con el conflicto principal.

Se podrían traer a colación abundantes ejemplos de esta clase de episodios incrustados en el desarrollo de la trama, que la detienen y desmembran: los de Leona y Cerdeira en *La dichosa honradez*, la junta de médicos en *¡Qué hombre tan simpática!*, las actividades "comerciales" de Nicasio en *El señor Adrián el primo*, la junta de señoras en *El señor Badanas...etc.etc.* Ellos justifican el elevado número de personajes secundarios, porque, en definitiva, es la opción por una dramaturgia que, a base de numerosas pinceladas, breves, pero jugosas y exactas, pretende llevar al escenario la vida real de toda una época, en detrimento de una construcción unitaria. Nada mejor que las propias palabras de Arniches para explicar este planteamiento:

"...en mi sustancia teatral hay, usted lo sabe, un fondo de sainetero, bueno o malo, de pintor de costumbres. Me gusta, tanto como dar vida a los protagonistas, cuidar el fondo en que se producen. Además... que ello me sirve para idear escenas divertidas; para movilizar tipos secundarios de indudable pintoresquismo; para darle, en fin, amenidad a la comedia. ¡Tres actos con sólo una acción central resultaría muy monótono!"⁴¹

Junto al papel de nexo o presentadores y al protagonismo

⁴¹ Heraldo de Madrid, 23 de Enero, 1930

de episodios autónomos, también es propia de estos personajes la función coral.

Los coros "stricto sensu", sólo presentes en las obras con música, son muy escasos en esta década: tres sainetes y una zarzuela son las únicas piezas que contienen coros homogéneos, de función ornamental, creadora de ambientes mediante la representación de multitudes. Así son el coro de compradores y vendedores en el mercado de ganados (*El mirar de sus ojos*), el de segadores en *D. Quintín el amargao*, o el de mozos y mozas en *Coplas de ronda*. Su intervención, en el mejor de los casos, se limita a ser testigos del conflicto sin intervenir en él; pero más frecuente es su absoluta ignorancia y marginalidad.

Otra cosa es el personaje colectivo, que observa, juzga y decide, o que es la causa incluso del conflicto individual. Tan necesario en las concepciones dramáticas arnichescas como hace notar el crítico de ABC a propósito de *El señor Badanas*:

"El señor Badanas es un tipo de esa misma condición tragicómica; pero su creador no se ha preocupado esta vez del coro, tan esencial en la tragicomedia como en la tragedia clásica. Los personajes que bullen al rededor del héroe son mostrencos, y el diálogo menos ceñido, menos directo..."⁴².

La frecuencia con que la conducta individual se halla sometida a los imperativos del grupo⁴³ demuestra la operatividad del personaje colectivo, siempre activo como

⁴²ABC, 20 de Diciembre, 1930

⁴³Sólo recordaré los casos de *La heroica villa*, ¡Adiós, Benítez!, ¡Mecachis, qué guapo soy!, o *La condesa está triste*.

referente de cualquier conducta o decisión.

Hay ocasiones en que el carácter coral se subraya mediante procedimientos específicos: la intervención hablada al unísono, como ocurre en *La dichosa honradez*, en cuya última escena vienen a ser el eco del protagonista, repitiendo a coro la última palabra de cada frase; la utilización de tres personajes como representación de un conjunto indeterminado: tres criados, tres niñas bien, tres estudiantes, tres concejales, tres beatas...; la construcción de un conjunto a base de brevísimas intervenciones de sus componentes. Un caso ilustrativo es el de las modistillas de *La hora mala*, que en su conversación se revelan testigo y refrendo de la buena conducta de Eulalia. Cuando esta obra se transforma en sainete y se le añade música (en *El tropiezo de la Nati*), la escena se realiza mediante un cantable que es un diálogo coreado.

El gran grupo llega a ser un componente tan esencial en las obras de Arniches que sería difícil imaginar su ausencia; tanto más en las piezas donde un levísimo conflicto los convierte en el auténtico soporte, en razón del cual esa obra se justifica.

PROTAGONISTAS

El sistema de producción teatral en que Arniches está integrado lleva a los autores, con más frecuencia de la

deseable, a crear personajes en función del intérprete que les va a dar vida. Ello comporta indudables riesgos a la hora de valorar el significado de estos personajes y es un dato digno de tenerse en cuenta; pero no exime, entiendo, del análisis y conocimiento de quien marca la pauta en cada obra por su lugar de privilegio en el conjunto.

Quiénes son los protagonistas: su extracción social

Nos encontramos en unos años de marcado predominio de la comedia burguesa. Los diarios de la época dan cuenta de la abundancia de comedias en el teatro español de los veinte, sin duda, en razón del tipo de público y también de la influencia benaventina, con una línea dramática iniciada ya bastantes años atrás⁴⁴. Ezequiel Enderiz, desde las páginas de El Herald, señala, por ejemplo, cómo en los ocho meses que van de Septiembre de 1926 a Abril de 1927, se han estrenado en Madrid nada menos que 151 comedias, con un total de 350 actos. Ante semejante profusión el comentario es inevitable:

⁴⁴ Benavente goza en estos años del mayor prestigio, refrendado oficialmente por la concesión del premio Nobel y es considerado un verdadero maestro. Es fácil imaginar el peso que su forma de hacer teatro tendría sobre el amplio elenco de autores que surtía los escenarios españoles.

"O España es un país donde brota el ingenio a cataratas, o a nuestros escenarios se puede llegar con cualquier estupidez, con la sola condición de que esté dialogada..."⁴⁵.

Aunque el ambiente burgués no es condición esencial de una comedia, sí parece constituir uno de sus rasgos más específicos, por lo que cabe suponer la presencia de tales personajes en la mayor parte de tan abundante producción.

La obra de Arniches se manifiesta en clara consonancia con esta situación. Son 17 las obras protagonizadas por esta clase social, en sus diferentes niveles: clase media provinciana, propietarios rurales, alta y baja burguesía urbanas. Ello supone un 46% del total (sobre una producción de 37 obras), frente al 33% de la década anterior y el 12% de la precedente a esta⁴⁶.

El resto de las obras, en continuidad con la dramaturgia de sus mayores éxitos, está protagonizada por la clase baja: 15 obras madrileñas y 5 de ambiente rural y regional (Alicante, Aragón, la Alcarria). Sin embargo, el absoluto predominio de estos tipos populares en periodos anteriores, va cediendo paso progresivamente al de unas clases medias o aristocráticas, a quienes coloca bajo el mismo prisma de formador y cómico. Aunque es opinión común en la época que Arniches logra sus mejores creaciones en el dibujo de las clases bajas, en ambas se encuentra por igual lo que afirma Luis Araujo Costa de La

⁴⁵ Heraldo de Madrid, 28 de Junio, 1927.

⁴⁶ Exigua representación que ni siquiera tiene significado como tal clase social.

Condesa está triste:

"...maestría en caricaturas que se acercan a retratos, condiciones para la sátira de buena ley, habilidad al esbozar los caracteres por debajo de las líneas grotescas y cierta compasión hacia las almas que esconden dolor por no estar adaptadas al medio social, de tiempo, de sensibilidad y de cultura en que viven"⁴⁷.

Las palabras de Luis Araujo nos conducen directamente a la segunda cuestión: cómo son estos protagonistas, qué grado de realismo, complejidad o humanidad alcanzan.

Siguiendo los mismos criterios de etapas anteriores, hay que considerar que la ausencia de obras de espectáculo y la escasez de enredos puros, hace que los personajes definidos por un solo rasgo, en función protagonista, sean también escasos. Uno de ellos es Corcuera, de ¡Qué hombre tan simpática!; una nueva versión del fresco, definida por el ingenio para resolver situaciones comprometidas y la marcada afición a vivir bien sin trabajar. Otro es Marculeta, en La cárcel modelo: personaje sin mundo interior, pura acción y puro verbalismo, al igual que sus amigos Matuurana y Gorostiza.

Por su parte, los tipos populares son objeto de un doble tratamiento. En los primeros actos, la sorprendente capacidad de Arniches para observar cada pequeño detalle de la realidad, da como resultado unos personajes llenos de vida y verdad, tanto en su conducta como en sus relaciones y diálogo.

⁴⁷La Época, 25 de Enero, 1930

En su esencial homogeneidad, cada personaje es distinto, a pesar de ser variaciones sobre un mismo tema. Cirilo, el sastre de Rositas de olor, es diferente de Dimas, el albañil de El tropiezo de la Nati o de Demetrio, de Los chamarileros y, desde luego, de Isidoro Mediacapa, sastre también. Cada uno posee un rasgo propio que lo hace inconfundible. De manera muy gráfica lo expresa Hipólito Finat:

"Cuando salen a escena los principales personajes del señor Arniches, el público los reconoce en seguida. ¡Si es el señor Fulano de tal obra! Exclama siempre alguien, al aparecer el clásico madrileño mesocrático del sainete. Pero, al cabo de algunas frases, el mismo comentador anónimo se ve obligado a musitar "in petto": ¡Cómo ha cambiado!"⁴⁸.

Y así lo ratifica Berenguer Carisomo, que, refiriéndose a estos tipos populares, afirma que

"...todos... se asemejan y desasemejan a la par: se asemejan porque vienen empapados de un ambiente concreto, se desasemejan porque cada uno es un sector vivo de esa realidad, y no una hechura pensada por el autor"⁴⁹.

Como son diferentes entre sí las bravías, las criadas o los horteras.

Pero el realismo y la credibilidad humana de los personajes están amenazados por la necesidad de ser ejemplares. Por ello, y siempre en los límites de pequeño grupo, son más verdaderos quienes rodean al protagonista que este mismo, continuamente atenazado por la carga significativa

⁴⁸ La Época, 22 de Diciembre, 1927

⁴⁹ Berenguer Carisomo, ob.cit., p.54

de su papel y más sometido a unos patrones que se repiten con sospechosa frecuencia.

Pero aun estos personajes principales, que en el primer acto constituyen magníficos ejemplos de vida real, suelen transformarse en los actos segundo y tercero. El desarrollo argumental y la necesidad de dar una salida decorosa y ejemplar al conflicto, los constriñe a un comportamiento más rígido, donde desaparecen los jugosos matices iniciales que les hacían únicos y distintos. ¿En qué se parece la señá Patro que conocemos al iniciarse *Rositas de olor*, con su invencible y cómica inclinación a la bebida, y con sus trifulcas conyugales y vecinales llenas de sabor auténtico, a la Patro que escribe la carta al final de la obra?

"Mujer muy madrileña, bien aderezada en los pormenores de su carácter, dueña de la palabra que define y subraya... Después, la figura se desdibuja, y al reaparecer en el último cuadro, no lo hace sin transformarse -¡quién lo creyera!- en un cronista. En un mal cronista"⁵⁰

La Patro ya no es ni sombra de lo que era. Y otro tanto puede decirse de Isidoro Mediacapa, obligado a formular una lección moral que destruye su espontánea y rica personalidad chulesca. La carga ejemplar es, pues, lo que resta humanidad a los tipos; sólo cuando están libres de esa carga, al principio de las obras, muestran su auténtica forma de ser.

Resta un tercer grupo de personajes donde Arniches logra una verdadera creación de caracteres; individuos inconfundibles, humanos y entrañables, que se enfrentan a su

⁵⁰ Melchor Fernández Almagro en La Época, 24 de Diciembre, 1924.

destino con la debilidad heroica de quien se sabe abocado al fracaso. Son D. Antonio, D. Juan, Saturiano Badanas y, entre los femeninos, la condesa Mila y Marcelina.

D. Antonio, se debate, desde el principio de la obra, en una contradicción entre dos extremos: su carácter pusilánime y la necesidad de aparentar valor y energía para sobrevivir. Es el conflicto entre su ser íntimo, con sus valores, inclinaciones, y ese inmenso amor a la hija por el que es capaz de dignificar la miseria, y una realidad exterior que se le impone con insensible y cruda violencia; porque eso que la sociedad llama valor no es para D. Antonio más una farsa que, dolorosamente, debe representar.

Ante la miseria en que viven, D. Antonio no hace chistes, no escapa por la puerta falsa de la burla resignada; su actitud, mucho más real, es de tristeza digna y autocompasión. Y porque no se resigna, busca soluciones que para él son heroicas, porque violentan en lo más íntimo su carácter: pedir limosna, ejercer de hombre anuncio y, finalmente, aceptar el trabajo de matón. Pero, con todo ello, D. Antonio nunca resulta ridículo, porque en todo momento se conoce su realidad interior, y ello mueve a compasión y neutraliza el efecto cómico de sus actos. Lo cómico y lo patético están perfectamente equilibrados, en una construcción que sobresale por su profunda humanidad y que viene a ser una nueva e insólita versión del viejísimo tema del valentón cobarde y el

tímido valiente: lo que llama Floridor una "epopeya paternal"⁵¹.

Un conflicto semejante aqueja a D. Juan, que adolece de la misma debilidad de carácter que D. Antonio. Como él, carece de la energía suficiente para hacerse respetar, en este caso por su familia, y también como él, debe fingir lo que no es: debe forzar su naturaleza bondadosa en una apariencia de locura que termina volviéndose en contra suya.

En este caso, los términos del contraste se desequilibran en favor de lo cómico con una cierta inclinación hacia lo disparatado; no se aprecia el sufrimiento del personaje, aunque, al final, se sabe que el dolor ha ido en aumento porque D. Juan era consciente de lo antinatural de su fingimiento y lo absurdo del principio en que se sustentaba, idéntico al de *Es mi hombre*: sólo se respeta lo que se teme. La toma de conciencia de esta amarga realidad es su verdadera tragedia.

D. Juan es un personaje de corte quijotesco que, mediante la locura, defiende la verdad en un mundo donde imperan las apariencias y los intereses personales. Reúne en sí los elementos antitéticos que caracterizan al personaje grotesco: locura/cordura, debilidad/energía, amor/odio, comicidad/tragedia. Si fuera realmente un loco, no sería grotesco; es grotesco porque es un loco-cuerdo, un pusilánime aterrador, un dominado-dominante.

⁵¹ ABC, 23 de Diciembre, 1921.

Saturiano Badanas, tan escaso en energía como sus predecesores, protagoniza un caso más de esta epopeya de los débiles, ahora mediante el planteamiento de un caso de conciencia. Frente a las presiones sociales y familiares que sólo buscan medrar, él opone su rectitud moral y su sentido de la justicia. Aunque el conflicto está dominado en exceso por lo melodramático (no hay más que recordar la intervención de la enfermiza hija de Carrascosa suplicando por su padre), la lucha interior de Badanas se ofrece a nuestra vista, creciente e intensa, hasta llegar al triunfo personal de la conciencia y a la enérgica reivindicación de su condición de "badanas": la medianía, el héroe anónimo que lo es por la grandeza de su dignidad personal:

"Badanas es el héroe sin nombre...

.....

Para el héroe civil innominado no luce sobre su memoria más que el fulgor grotesco del ultraje: ¡Badanas! ¡Pues bien, sí, Badanas soy! ¡Ni puedo ser más, ni quiero ser más!"⁵².

Es el grito de afirmación de los débiles, de todos los Antonios, Juanes y Saturianos del mundo, que reclaman el derecho a respetarse a sí mismos.

En *La Condesa está triste*, con menos fortuna, construye un personaje a quien la clase social a que pertenece ha hecho víctima del desamor y la soledad. Cuando Mila descubre el gozo de un sentimiento que la hace humana por primera vez, es demasiado tarde. Toda una reflexión sobre la vejez y la

⁵² Arniches, C., El señor Badanas, "La Farsa", nº 178, Madrid, 7 de Febrero, 1931, p. 77.

soledad, en el marco de una relación conflictiva con el mundo exterior. Aunque la situación (el amor tardío) no es nueva, Mila llega a conmovernos fugazmente en el ridículo de su pasión.

La debilidad de este personaje es, a mi juicio, la falta de proporción: la excesiva caricatura a que Arniches la somete al principio, hasta desrealizarla por completo, hace muy difícil una rehumanización verosímil, de acuerdo con el proceso que siguen otros personajes grotescos en ese desvelamiento paulatino de su realidad interior.

Profundamente humana, en cambio, es Marcelina, en *Para ti es el mundo*: la madre volcada en su hijo, consentidora, débil ante sus zalamerías y engaños, en razón de un amor ciego y desbordante; desorientada y confusa después ante las consecuencias de su actitud, y capaz de humillarse hasta el fondo por la felicidad de su hijo. Un personaje sensible, que concentra toda su capacidad y amor en lo único que tiene en el mundo, su hijo Paquito; pero la misma intensidad de ese cariño le impide valorar con acierto el camino que debe seguir para proporcionarle la felicidad total que pretende.

El propio Díez Canedo destaca la fuerza y el carácter de este personaje:

"...no considero tan llano el dibujo de ese carácter de una madre, viuda desde muy joven, que ha concentrado en el hijo toda la ceguera de su cariño... ni el del mozo, explotador de la tierna cantera maternal..."

Arniches los ha visto en la realidad y les ha hecho vivir con la suma realidad escénica; cada acción, cada palabra, corresponden fielmente al medio en que se desenvuelve la comedia"⁵³.

Marcelina es un personaje vivo y real; una creación que aglutina con gran veracidad las contradicciones de un cariño materno tan desmedido como desnortado.

Como dijo Berenguer Carisomo, "todos en la vida somos más o menos grotescos"⁵⁴; quizá por eso contemplamos con ternura a estos personajes, a quienes vemos afanarse en empresas ridículas o humillantes en razón de una realidad interior donde alcanzan dimensiones de grandeza. De ellos y los que son como ellos, dice Juan Chabás:

"Porque estos personajes, que creen saber cuál es su costado heroico y su lado miserable, se verán completamente distintos en el espejo de los demás seres con quienes viven sujetos a un común destino dramático; sus mejores virtudes parecerán cómicos; su heroísmo, risible; su grandeza nimiedad. Vivirán así de apariencias o de equívocos, y de la misma eminencia que podrá hacerlos sublimes, brotará el ridículo de su infinidad"⁵⁵.

Funciones y significados

En el protagonista arnichesco, entran siempre en juego tres componentes; su diferente grado de importancia determinará el perfil específico de cada tipo:

⁵³El Sol, 18 de Octubre, 1929

⁵⁴Berenguer Carisomo, ob.cit. p.80

⁵⁵Chabás, J., Literatura española contemporánea, La Habana, 1952, p.635

. **Componente ejemplarizante:** siempre comporta un significado; su conducta es una propuesta del deber ser.

.**Componente conflictivo:** es un personaje víctima de un fracaso, de una agresión o de sus propias maquinaciones.

.**Componente interpretativo:** pensado para que el actor o actriz pueda desarrollar plenamente sus dotes artísticas en papeles de lucimiento.

La presencia de estos elementos da un aire semejante a todos los protagonistas; pero, por encima de ello, se puede distinguir al que está para dar una lección de conducta, para el lucimiento de un intérprete o al que pretende ante todo, conmover. Tan sólo los personajes grotescos se salen de estos esquemas, con su fisonomía inconfundible.

En razón de lo dicho se pueden reconocer los siguientes tipos de protagonistas:

1. Protagonista ejemplar.

La lección moral que este sujeto contiene se puede materializar en un héroe o un antihéroe, es decir, en un modelo positivo o su contrario. Ambos personajes pueden oponerse entre sí o a un grupo, siempre en busca del contraste que revalorice la conducta correcta.

Así, en *Coplas de ronda*, *El mirar de sus ojos*, o incluso *Para ti es el mundo*, las opuestas formas de ser o entender la vida están encarnadas en dos personajes individuales; En *Mariquita la pispajo* o *La cruz de Pepita*, la protagonista se enfrenta a todo un grupo para demostrar la bondad de su ser,

mientras que en D. Quintín el amargao o Los celos me están matando es el grupo quien representa la confianza, la alegría y el amor frente a la amargura o insensibilidad del antihéroe.

2. Protagonista víctima

Este componente conflictivo se acentúa en los melodramas para presentar, como ya se ha visto, a un ser débil que sufre la ignominia de una agresión. El tío Quico o el señor Adrián son protagonistas contruidos para provocar la identificación del espectador, por la injusticia o ingratitud de que son objeto y que les hace fuertes en su debilidad.

3. Protagonista estrella

Se encuentra en obras cuya misma composición está al servicio de las características peculiares de su intérprete. Por ejemplo, la abundancia de largos monólogos en las piezas interpretadas por Catalina Bárcena, permiten a esta actriz desplegar sus dotes mucho mejor que en los diálogos de frases cortas; la profusión de episodios cómicos a la medida de Casimiro Ortas, o el montaje de escenas simpáticas, sentimentales o castizas para Valeriano León, Antonio Vico, Concha Catalá o Irene Alba, dan fe de un sistema de producción teatral donde los intérpretes llegan a condicionar los personajes y las obras que para ellos se escriben.

Las compañías teatrales se configuraban sobre la base de una primera figura que indefectiblemente asumía el protagonismo de la obra, con una acusada inclinación al

divismo. Esto llevaba, de un lado, a la proliferación excesiva de compañías, puesto que todos querían ser estrellas de la suya propia; y de otro, y esto es lo más grave, a un desequilibrio entre el protagonista y el resto de los personajes, confiados a intérpretes de mediana o baja calidad, por la dificultad para encontrar actores competentes para papeles secundarios.

Martínez Olmedilla refleja bien esta actitud de los actores al hablar de Ricardo Puga:

"...desde su éxito al estrenar, en plena juventud, el Crispín de Los intereses creados, molestábale ser un actor contratado, sometido a representar los papeles que le quisieran repartir. Anhelaba, en una palabra, ser cabecera de cartel..."⁵⁶.

Entre las críticas de la época es fácil encontrar referencias a este fenómeno, que identificaba a una obra con su intérprete:

"...la obra es Catalina Bárcena. El tipo de Guadalupe encaja perfectamente en sus condiciones..."⁵⁷

"...Una brillante comedia de "beneficio" para una actriz como Catalina Bárcena. Todo se pensó para ella y para su personal aprovechamiento"⁵⁸.

Es fácil deducir que la reiteración de tipos (y no sólo

⁵⁶ Martínez Olmedilla, A., Los teatros de Madrid, Madrid, 1948, p.2-94. También Dougherty describe esta situación en su análisis del teatro español de los años veinte:

"...si los intérpretes tendían a imponer su propia personalidad al estrenar las obras entregadas por los autores, estos, a su vez, trazaban los límites reducidos dentro de los que era preciso trabajar en la interpretación..." Dougherty, D., Italia convulsa...ob.cit., p.133

⁵⁷ Aznar, F. en La Correspondencia, 16 de Abril, 1921. Crítica referida a La chica del gato.

⁵⁸ Floridor en ABC, 6 de Febrero, 1924. Crítica a Angela María.

en el teatro de Arniches) se debe en gran parte a la necesidad de acomodarse a unos actores de escasa versatilidad, siempre iguales a sí mismos:

"Ahí está, por ejemplo, D^a Catalina Bárcena, que sigue interpretando ingenuas maleducadas y llorosas y que ya tan sólo interpreta obras de los señores Arniches y Martínez Sierra...¿Cuántos artistas españoles se atreverían a interpretar - noblemente se entiende- en una semana siete personajes de diferente vida?"⁵⁹.

O, como afirma Rafael Marquina:

"...el señor Ortas, siempre demasiado igual a sí mismo..."⁶⁰.

Es un problema que, obviamente, rebasa los límites del teatro arnichesco pero que ayuda a comprender mejor algunas características de sus obras.

4. Protagonista grotesco

No en todos los casos nuestro autor somete su actividad creativa a factores extraliterarios. Los personajes grotescos son la mejor expresión de un teatro personal y propio, al que el intérprete debe acomodarse para poder representar con fidelidad su naturaleza, como destaca "Andrenio" del trabajo de Valeriano León en *Es mi hombre*:

"Este actor ha encontrado su obra, el papel que necesitaba para revelarse por completo. Le ayudan hasta sus defectos: la figura, el tonillo de la

⁵⁹Francisco Madrid en *La Noche*, 22 de Octubre, 1926.

⁶⁰*Heraldo de Madrid*, 6 de Junio, 1925. Crítica a ¡Qué hombre tan simpática!.

voz, todo concurre a una encarnación perfecta del personaje"⁶¹.

5. Protagonista colectivo

Es propio de algunas comedias burguesas, donde el grupo social entero se convierte en sujeto y objeto de la obra. En *La heroica villa*, la protagonista es la clase media de Villanea, con sus envidias y su mezquindad. Aunque hay un personaje destacado, Isabel, su función es más bien instrumental, como elemento de contraste y para poner en evidencia las conductas rastreras que definen al conjunto de esta pequeña ciudad. El mismo título de resonancias clarinianas, es revelador de este carácter colectivo o coral.

Otros casos de protagonismo colectivo son *La tragedia de Marichu*, ¡Qué encanto de mujer! y ¡Mecachis, qué guapo soy!. Aunque hay un conflicto personal, en ellas viene a demostrarse que el problema tiene su origen en la clase social a que pertenecen, que es el objetivo primordial para el autor.

Para que la crítica o el mensaje de estas obras no se diluya en la colectividad que las protagoniza, Arniches coloca un personaje muy peculiar, con la función de expresar la lección moral. Es el que explica las auténticas razones de los problemas; el espectador y juez que, al tiempo que participa en la acción, no se deja atrapar por ella y conserva la suficiente lucidez como para interpretar lo que está viendo. Es la voz del autor, que, guiado siempre por un propósito

⁶¹ La Época, 23 de Diciembre, 1921

didáctico, necesita hacer explícitos sus pensamientos por si el propio desarrollo de la obra no los dejara bien claros. Era D. Gumersindo en *La señorita de Trevélez* y es ahora Fabio en *La heroica villa*; será también Luis en *¡Adiós Benítez!*, el doctor Sabadell en *¡Mecachis, qué guapo soy!*, Santos en *Para ti es el mundo*, etc.

6. Por último, la inexistencia de un protagonista destacado en algunas obras, permite hablar de un protagonismo múltiple, distinto del anterior en cuanto que aquí no hay, en absoluto, conciencia de grupo; tan sólo un argumento con muchas derivaciones, que necesita a todo un conjunto de personajes para desarrollarse. *La cárcel modelo*, *Los chamarileros* o *Rositas de olor* son ejemplos de esta organización, a la que se prestan de modo especial los enredos.

Obra, por tanto, desigual en esta década: personajes demasiado encorsetados en una obligación didáctica, tipos con garantía de éxito gracias a su intérprete y, también, seres capaces de representar los conflictos reales que depara la vida cotidiana a las gentes sencillas. Junto a grandes fracasos, excelentes creaciones que conservan su valor a través de los años.

TIPOS Y CARACTERES

Supuesto ya que no existen tipos esquemáticos en esta etapa⁶², y excluyendo los caracteres de mayor originalidad y personalidad propia, me propongo describir el repertorio de tipos sobre los que Arniches construye sus piezas. Para ello, creo útil hacer un seguimiento de los señalados en la etapa anterior, con objeto de reseñar o bien su permanencia en idénticas condiciones, o bien los cambios o matizaciones que pudieran producirse.

Antes de entrar en esta relación, hay que mencionar, como característica destacada, la diversidad. Como he señalado al hablar de los modos de caracterización, sobre un trazo de caracteres relativamente homogéneo, se impone una realización distinta en cada caso, de forma que puede resultar problemático agruparlos bajo un mismo epígrafe. De entre la amplia gama de cualidades y defectos que ofrece la naturaleza humana, Arniches enfatiza uno distinto en cada obra, los matiza, combina y transforma en una multiplicidad de versiones.

La relación que sigue (que mantiene el mismo orden de la etapa anterior) se basa, pues, en la abstracción de los elementos comunes y prescinde de la diversidad individual; ello entraña el riesgo de hacer uniforme lo que es distinto,

⁶²Tan sólo algún caso aislado en las piezas más convencionales, como *Coplas de ronda* o *El mirar de sus ojos* pueden considerarse así.

pero también puede dar una idea bastante aproximada del conjunto humano que constituye lo arnichesco.

A. PERSONAJES FEMENINOS

La mujer sigue siendo, desde luego, la portadora de los valores morales y la encargada de salvar al hombre de sus errores y perversiones. Su naturaleza es esencialmente buena y sus virtudes, aunque a veces queden ocultas por la acción de otros, tarde o temprano terminan por salir a la luz para dejar bien claro dónde está el bien.

Del recorrido por las decenas de mujeres que hay en las obras de estos años, se concluye que, aun la peor de ellas, siempre tiene en su fondo algo que la justifica; el autor la envuelve con un toque de ternura, y un pequeño detalle neutraliza el efecto de sus malas acciones. Claro que esta forma de proceder se extiende a todos los personajes, como señala Berenguer Carisomo:

"...hay en el fondo de toda esta obra seriamente cómica un instintivo buen deseo, un afán supremo de cordialidad y afecto, una inmensa y recóndita piedad..." (...)

"En los sainetes de Arniches pasan muchas almas feas, piadosamente remendadas por el autor"⁶³.

Pero parece como si la producción del alicantino fuera toda ella un canto a la mujer, como uno de sus personajes llega a formular en un momento dado, con ciertos aires verbeneros:

⁶³Berenguer Carisomo, ob.cit., p.73 y 74.

"...quiero irme a otra vida gritando: ¡Todo por la mujer! ¡Todo para la mujer! ¡Viva la mujer!"⁶⁴.

En este marco, las realizaciones del tipo femenino son:

. La infeliz, desastrada o fea, que guarda en su interior un alma hermosa y una fuerza capaz de redimir a quienes la rodean.

No siempre responden al esquema de la "fea/lista" que señalé en la etapa anterior; son muchachas cuya situación de inferioridad (por utilizar un término general) destaca más sus nobles acciones.

Leonor, de *Es mi hombre* es una chica desmañada y torpe, que ha intentado diferentes oficios para ganarse la vida y en todos ha fracasado estrepitosamente, como su propio padre recuerda. Amparito, de *La dichosa honradez*, es una chica feúcha y de habla ceceante; Eulalia y Nati son la cenicienta de la casa, y Carmen la de la Ronda, la mujer más infeliz, desgraciada y despreciada de todas cuantas desfilan por el solar de Mediacapa.

También pertenecería a este grupo la artista de variedades, prejuizada y despreciada por su trabajo, que tiene que demostrar su bondad sobre estos prejuicios.

. En consecuencia con esta diversidad, el tipo de la guapa/tonta, o la incauta, que es el necesario complemento de la anterior, resulta bastante escaso: sólo lo encontramos en *La hora mala* y *El tropiezo de la Nati*. En ambos casos es Luisa,

⁶⁴ El solar de Mediacapa, p. 78

deslumbrada por la facha y el porte del rico Antonio; en realidad, una infeliz ansiosa por salir de la pobreza.

Alguna semejanza con este tipo podría tener Amparo, de **El señor Adrián el primo**, en tanto se deja convencer por las palabras engañosas de Manolo; pero no es tan simple, porque en todo momento tiene conciencia de lo que hace y ello la sume en fuertes dudas, lo que no ocurre nunca en el tipo de la incauta.

. La joven ejemplar es el tipo más abundante, aunque su ejemplaridad resida en factores diversos. Puede ser la charlatana ingenua de **La chica del gato**, o la sacrificada de **La cruz de Pepita**; pero también puede ser ejemplar por su alegría (**D. Quintín el amargao**), su integridad y sentido de la justicia (**El tío Quico**), su sensatez (**La condesa está triste**, **Para ti es el mundo**), su corazón compasivo (**El último mono**) o su honradez (**En Aragón hi nacido**). La marca que hace a estas mujeres modelos de conducta es variables.

. La buena casada también contiene, indudablemente, valor ejemplar. Es la mujer comprensiva, leal y honesta, que orienta su vida en pro de la armonía conyugal y familiar: Neme, Isabel o Lucía (Véase cuadro 2).

Los distintos ambientes sociales dan lugar a tipos específicos que sirven para la caracterización de su clase social.

. La rica desgraciada: tiene dinero, amistades, recursos, incluso una imagen de prestigio; pero carece de algo más importante (aquí se revela una y otra vez el pensamiento de

Arniches): generalmente carece de amor. Tipo ampliamente representado, entre las que se pueden citar a Juana, Nené, Paloma o Totó.

. La bravía de buen corazón, en ambientes de clase baja. Mujer de carácter, que empieza manifestándose violenta, agria o dominante y que luego descubre su bondad. Justa, Polonia, Patro, Leona o Celes son realizaciones de este modelo.

. La hipócrita envidiosa. Tipo frecuente en los estratos inferiores de la clase media y en ambientes provincianos. El mejor ejemplo es Dñ Anuncia, de La heroica villa; pero también Pelagia (Mariquita la pispajo) y Herminia (El señor Badanas).

. La pretenciosa: procede de estratos inferiores y ha subido de posición social. Se afana exclusivamente en la ostentación de unas formas de vida propias de la clase alta: Melitona, de El señor Badanas, es un precioso ejemplo de este tipo.

. La cursi, procedente de los ambientes provincianos: Lili, de La heroica villa, Dñ Daría, en ¡Adiós, Benítez! y el conjunto de personajes secundarios que las acompaña.

. La frívola en ambientes de aristocracia: Nené y Machalén, Finita, Pepa y Nela así como todas las jóvenes de ¡Mecachis, qué guapo soy!

. La embaucadora. El tipo inevitable de la mala mujer que engaña para obtener beneficio propio. Un buen ejemplo es Blanquita, que con su falso amor provoca la destrucción de Mediacapa. Es una de las mujeres de corazón más duro e insensible que Arniches ha creado; pese a lo cual, termina

diciendo que

"...no haría una muchas veces el daño si supiera todo el daño que hace. Perdóname"⁶⁵.

Por último, como tipos secundarios muy poco representados, están la glotona, la veleidosa y la fierecilla domada.

B. PERSONAJES MASCULINOS

. El hombre ejemplar. Modelo de honradez, trabajo y prudencia, buen marido y buen padre, sincero en sus sentimientos y bienintencionado en sus actos, es un tipo de mayor homogeneidad que su versión femenina.

Sus únicos defectos, cuando los tiene, son una inclinación a la holganza, al dinero o a las mujeres; pero todo ello en grado leve y como algo disculpable, porque no causa graves problemas y entra dentro de los límites tolerables por una moral comprensiva con las flaquezas humanas.

Todo un conjunto de virtudes que van desde la integridad del tío Quico, hasta la simpatía de Marcos, la bondad de Balbino, el chico de la tienda o el amor paternal de Nemesio. Juan, Antonio y tantos otros. El cuadro 3 contiene los rasgos enfatizados en cada uno de los hombres ejemplares que aparecen.

. Para compensar esta profusión de ejemplaridad, el tipo del malvado también es abundante. El hombre sin escrúpulos que

⁶⁵ Ib.p.73

abusa de los demás, engaña y hace el mal sin atenuantes. Ya sea por ambición, por envidia o deseo de venganza, ya por conseguir una mujer, persigue en su interés sin tener en cuenta el daño que pueda causar.

Es interesante destacar que en este grupo se incluyen tipos evolucionados del antiguo chulo, que ha perdido el carácter pinturero y esa cómica atención a su figura que le definía; no queda más que la cruda realidad del hombre que vive de una mujer, la engaña y la abandona cuando encuentra una opción mejor. Personajes tan repugnantes como Manolo, de *El señor Adrián el primo*, Paco, de *La condesa está triste*, o el Paco de *Rositas de olor*, tan distintos del Serafín que conocimos en los años diez y más aún de los chulos anteriores.

En continuidad con el periodo precedente se encuentran ejemplos de:

- . el burlador burlado.

- . el fresco, que emplea su ingenio para vivir a costa de otros.

- . El cura, en el mismo papel de mediador y consejero, a veces de influencia decisiva en el conflicto de los protagonistas. Tan sólo el P. Lacorza, en *La heroica villa*, se sale de este papel; o, por mejor decir, lo ejerce mal, porque sus consejos responden más a la moral burguesa que a la moral cristiana.

El cura es un personaje bastante frecuente en esta etapa, como hace notar Enrique de Mesa:

"Notamos de algún tiempo a esta parte en las obras de D. Carlos Arniches una señalada tendencia a resolver los conflictos espirituales con la intervención del clero"⁶⁶.

. El madrileño castizo, de tan larga tradición arnichesca, es un tipo que no puede desaparecer. Conserva las mismas características.

. El vividor es un personaje muy frecuente en esta década. Es el hombre de vida desordenada y ociosa, calavera y juerguista, aunque no mala persona. Gonzalo, de *Angela María* y Paquito de *Para ti es el mundo*, son ejemplos de esta conducta desviada de la que, como es obvio, les sacará el amor de una mujer buena.

. El médico ahora representa la sensatez, la capacidad para diagnosticar las causas morales de los problemas y proponer soluciones. Recordemos, a este respecto, que el médico de etapas anteriores sólo empleaba sus conocimientos para apoyar aventuras amorosas vodevilesas.

. El obrero reivindicativo, que lucha por la igualdad y la justicia social. Tipo inédito, signo de un cierto cambio en el pensamiento de su autor, como haré notar en su momento.

. El hidalgo, celoso de su honor y su prestigio.

. El pedante, cuya erudición oculta una exagerada timidez e ignorancia en el trato con las mujeres. Como es de esperar, sufre una profunda transformación a lo largo de la obra⁶⁷.

⁶⁶La Correspondencia, 25 de Diciembre, 1922. Crítica a la tragedia de *Marichu*.

⁶⁷Un ejemplo del pedante como Medardo, en *¡Adiós, Benítez!*, viene a ser una recreación casi idéntica del Arcadio de *La pobre niña* (1912); su proceso de cambio es también muy parecido y basado en los mismos recursos.

Es frecuente que muchos de estos tipos tengan una versión ridícula; así el tenorio aparece caricaturizado hasta el extremo en La heroica villa, el médico en ¡Qué hombre tan simpática!, el hidalgo en ¡Adiós, Benítez! y el socialista en La hora mala.

En papeles secundarios encontramos al bravucón cobarde, el lugareño tosco e ignorante, el viejo verde, y, como caso curioso, la repetida representación del industrial vasco, siempre relacionado con negocios poco claros y siempre en pareja. Muchos otros tipos secundarios, tanto masculinos como femeninos, quedan sin incluir en esta ya larga relación (la vieja ridícula, el cesante, el hortera, la criada); ello confirma la diversidad a que hice mención al principio, fruto, sin duda, de un gran conocimiento de la realidad, así como del dominio de recursos suficientes para teatralizarla.

CUADRO 2

DISTRIBUCION DE TIPOS FEMENINOS

TIPO	OBRAS
La infeliz	127, 129, 133, 136, 142, 145, 154
La incauta	129, 142, 152
La joven ejemplar	124, 125, 134, 137, 140, 144, 148, 149 157, 158, 159
La buena casada	135, 138, 147, 155
La rica desgraciada	124, 130, 132, 138, 146, 150, 156
La bravía	125, 129, 135, 139, 142, 152, 154, 157 159
La hipócrita envidiosa	125, 126, 160
La pretenciosa	132, 133, 160
La cursi	126, 143
La frívola	146, 150, 158
La embaucadora	127, 134, 135, 139, 149, 154
La glotona	151, 154
La veleidosa	151
La fierecilla domada	144

CUADRO 3

DISTRIBUCION DE TIPOS MASCULINOS

TIPOS			
H	E	Trabajador honrado	140,152
o	j	Novio	125,127,132,133,138,139,
m	e		140,142,148,156,158,159,
b	m		160
r	p	Marido	125,135,137,138
e	l		
	a		
	r	Padre	127,132,135,149
El malvado			124,125,129,139,140,142,
			148,149,151,154,156,158,
			160
El burlador burlado			147,154,158
Versión ridícula			126
El fresco			130,132,133,134,141
El cura			126,129,130,136,142,145,
			151,158
El madrileño castizo			139,152,157,159
El médico			132,143,144,150
Versión ridícula			141
El obrero reivindicativo			136,139,145,160
Versión ridícula			129,142
El hidalgo			158
Versión ridícula			143
El pedante			143

PENSAMIENTO ARNICHESCO

IDEAS POLITICAS Y SOCIALES

La dictadura primorriverista en lo político, la expansión económica, la conflictividad social y la vanguardia en las ideas estéticas definen la década de los veinte en España, años de inusitada agitación ideológica.

En Europa, los esfuerzos por superar la crisis de la posguerra conducen a la investigación artística, a la búsqueda de nuevos valores y a un importante progreso material. En lo político, la constitución de la Sociedad de Naciones, en 1919, parece ser la necesaria garantía de una paz fundamentada en la democracia parlamentaria, que se considera la forma óptima de gobierno. No obstante, los felices veinte serán testigo de varios atentados contra ella en forma de dictaduras que, apoyadas por elementos conservadores, se definen como el baluarte contra el bolchevismo o, simplemente, el desorden y la agitación social. Tales son los casos de Hungría (1919), Italia (1922), Polonia (1926) y, desde luego, España, en 1923, con la toma de poder por Miguel Primo de Rivera.

Sin entrar ahora en valoraciones de índole política o macroeconómica, cabe preguntarse sobre las ideas o la actitud de Arniches ante una situación que, además de representar una

concepción del poder ajena a la tradición española de casi un siglo, incidió de forma importante en la vida cotidiana, la más presente en el teatro de este autor. La racionalización administrativa y de la vida pública que para la conciencia popular trae consigo el Directorio militar, y la censura que impregna, por la vía de los medios de comunicación, a toda la vida colectiva, son dos aspectos de esta incidencia en el vivir de cada día. Por otra parte, son bien conocidos los episodios que marcan la trayectoria de estos siete años, así como la oposición que merece esta forma de gobierno, en su segunda mitad, a quienes, en principio, la habían apoyado.

Conocer las ideas políticas de Arniches mediante el apoyo exclusivo de sus textos no es tarea fácil por los múltiples condicionamientos que aquejan a la obra teatral.

Las aisladas referencias que existen depuradas de su carga cómica, trazan la imagen de un monárquico de pensamiento liberal moderado, convencido de que a la vida pública son aplicables los mismos principios morales que deben regir la vida individual.

Así, por ejemplo, las alusiones a la monarquía son tan elogiosas como injustificadas dramáticamente. En *La heroica villa* la referencia a la reina sirve para justificar una actividad benéfica que en las señoras de Villanea no es más que una absurda caricatura:

"Tomad ejemplo de esas nobles damas que enaltecen la sublime institución de la Cruz Roja, estimuladas por la caridad inagotable de una reina que luce todas las majestades, destacando entre todas la de la piedad y el amor al que sufre..."⁶⁸.

Más desproporcionadas aún son las escenas finales de *El camino de todos* (1924), verdadero mitin emocional en loor de la monarquía en los primeros años de la dictadura

"...bésale con respeto la mano, que es la más alta representación de la Patria, que viene a honrar a un héroe"⁶⁹.

La exaltación de la monarquía, unida a la glorificación del militar heroico que tiene lugar en este episodio, crean un clima de patriotismo sentimental y apasionado que nada tiene que ver con el conflicto de la obra. Se siente como un pie forzado que Arniches, quién sabe por qué razones, agrega a su construcción dramática.

Con tan exigua base, es difícil asegurar si la afirmación monárquica era un consciente contrapeso a la dictadura o una simple cuestión de oportunismo.

Por otra parte, la presencia del Directorio militar y de la censura es palpable en las obras de los primeros momentos; pero siempre como trampolín para construir chistes o situaciones cómicos. En *La dichosa honradez* de 1923, hay varias alusiones. A D. Benito le han quitado los dos destinos que tenía, sin duda para una mayor eficacia de la

⁶⁸La heroica villa, ob.cit. p.44-45. Si tenemos en cuenta que esta obra sirvió para la inauguración del teatro Rey Alfonso, a la que asistieron los reyes, es fácil pensar en razones de oportunismo para una mención no sólo innecesaria, sino perjudicial para el tono grotesco de la escena.

⁶⁹Arniches, C. y Estremera, A., *El camino de todos*, Madrid, 1924, p.62

Administración:

"¡Los dos!...¡Este dichoso Directorio!"⁷⁰

Hay que aclarar que los dos destinos eran de barrendero, por el Ayuntamiento, y de ama de cría por la Diputación:

"Benito -¡Un atropello! Y me dejaron lo de ama de cría pero con la obligación de que cumpla mi cometido. ¡Y cómo cumplo yo de ama de cría, querido Villanueva!

Villanueva -¡Pero hombre, estos tiranos!"⁷¹

Y más adelante insiste:

"...Usted me va a administrar con más purcritú que el Directorio..."⁷²

Y en *El camino de todos*:

"Eso...era un secretario de ayuntamiento; pero donde que ha entrado el Directorio es un sauce llorón...

...Porque dice que si el día que venga el delegado no le cuadran los libros, que se ve en Ocaña, condenado a dos años de cadena perpetua..."⁷³

También hay alusiones a los generales jugando con el doble sentido de la palabra, y a su condición autoritaria:

"...enérgicos, autoritarios, contundentes, aureolados...que es como yo concibo a los ángeles desde el advenimiento del Directorio..."⁷⁴

Las referencias a la censura son frecuentes:

⁷⁰ La dichosa honradez, cit. p. 10

⁷¹ Ib.

⁷² Ib. p. 30

⁷³ *El camino de todos*, cit. p. 18

⁷⁴ Arniches, C., La cruz de Pepita, Madrid, 1925, p. 59

"No le digo a usted todo lo que se me ocurre porque hay censura..."⁷⁵.

Como detalle curioso, al que no pretendo atribuir una significación que quizá no tiene, cabe señalar la presencia, en *El tío Quico*, de un gallo de pelea llamado Mussolinni, objeto y razón de varias escenas cómicas. En la última de la obra, resulta escandalosamente derrotado y muerto. Sistella cierra la pieza con esta frase:

"¡Mañana, un ditador en arrós!"⁷⁶

Su denuncia de la situación es mucho más clara en *El señor Badanas*, última obra estrenada en este periodo.

Ya en Diciembre de 1930, cuando el general Berenguer ha sucedido a Primo de Rivera y restaurado las garantías constitucionales, el gobierno del país parece seguir lacrado por la corrupción y el amiguismo. Como fondo al conflicto de *Badanas*, Arniches denuncia esta situación en una caricatura ridícula; no de otra forma se puede entender el acto oficial de la condecoración del flamante "Director General de Carreteras Asfaltadas y Secundarias" y, sobre todo, los comentarios que, a lo largo de toda la obra, descubren las verdaderas razones de los nombramientos de cargos públicos, expedientes disciplinarios, etc.: toda la podredumbre oculta

⁷⁵ Arniches, C., *El último mono o el chico de la tienda*, "El Teatro Moderno", nº 69, Madrid, 1 de Enero, 1927, p. 9

⁷⁶ Arniches, C. y Aguilar Catena, J., *El tío Quico*, "La Farsa", nº 49, Madrid, 11 de Agosto, 1928, p. 67

La obra se estrena en Marzo de 1925. Mussolini se había hecho con el poder en Italia en 1922. En España han transcurrido casi tres años bajo la dictadura; quizá esto explique en parte la reacción arnichesca.

bajo una brillante apariencia externa:

"Tristán -Esa gran cruz te la han dado para que resuelvas el expediente de Carrascosa con el deseo del ministro.

.....
Sat -...el ministro ha ascendido a González lachica, hermano de una golfa amiga suya, saltándolo por encima de Carrascosa, que lleva cuarenta años de servicios, con una conducta intachable..."⁷⁷.

Dentro de una ideología conservadora que conocemos desde sus inicios, Arniches tiene conciencia de los obstáculos que impiden el progreso y el desarrollo del país. Su conservadurismo no es inmovilismo; siente la necesidad de reformar modos de ser, hábitos de vida y actitudes rígidas e insensibles que, en nombre de una moral trasnochada, atenazan al individuo y lo destruyen. En ¡Adiós, Benítez!, por ejemplo, hay una tímida confesión de liberalismo: refiriéndose a Luis, dice Jovita:

"...le ha hecho todo el mundo el vacío en este pueblo asqueroso y miserable porque su padre tenía un periódico liberal un poco exaltado y él no ha querido renegar de tan generosas ideas, y le han vuelto la espalda esta colección de idiotas y tartufos..."⁷⁸

Con todas las precauciones necesarias⁷⁹, esto induce a pensar en una opción por actitudes receptivas y abiertas, un talante flexible y comprensivo aunque, eso sí, dentro de un

⁷⁷El señor Badanas, cit. p. 13-14

⁷⁸¡Adiós, Benítez!, cit. p. 16

⁷⁹La primera, que el marco de absoluto inmovilismo en que se pronuncian estas palabras, probablemente reduciría el liberalismo de Luis a unos límites bastante estrechos (¿qué sería considerado liberal en Villanea?); además, al estar escrita la obra en colaboración con el joven autor Emilio Sáez, habría que establecer la parte que corresponde a cada uno en esta confesión de liberalismo.

orden.

Sus concepciones sobre la sociedad y las relaciones de clases, que se manifiestan de forma más clara que su pensamiento político, confirman esta personalidad liberal moderada que vengo señalando.

Un conjunto de factores de orden diverso determinan la aparición de una sociedad nueva, donde los valores, los principios y relaciones humanas adquieren dimensiones distintas. El éxodo rural provoca un importante crecimiento de las grandes ciudades, que Madrid acusa sensiblemente⁸⁰; al mismo tiempo, el espectacular aumento del parque automovilístico, la apertura de grandes almacenes (que modifican el sentido de las relaciones comerciales) y el desarrollo del turismo, apoyado en una importante política de obras públicas que impulsó, además, el transporte por carretera, son otros tantos elementos de progreso que transforman los usos y costumbres de la vida cotidiana. Azorín, al reflexionar sobre la situación del teatro, se hace eco de estos cambios sociales en unos términos que hoy nos hacen sonreír:

"La Carrera de San Jerónimo, en la acera de Lhardy, ha cambiado profundamente durante los últimos veintiséis años. De 1900 a 1926 la transformación del personal circulante por la citada acera, al anochecer, ha sido radical. Ha desaparecido el buen tono de antaño. A la distinción -representada por un grupo de caballeros, de damas elegantes, de literatos- ha

⁸⁰ Su índice de población crece hasta un 100% en 30 años, según los datos que proporciona Ruiz Almansa, J., La población de Madrid y su evolución y crecimiento durante el presente siglo 1900-1945 en "Revista Internacional de Sociología", año IV, nº 14, 1946, p. 389-411.

sucedido la sensiblería y la confusión. Otro personal distinto del de 1900 pasea por esa acera. ¿Pasea? No, no; corre, se atropella, se da codazos y empellones, piropea groseramente a las señoras que por allí se aventuran. El tipo de 1900 estaba representado, a esa hora de prima noche, por el caballero, tal vez ya de frac -de frac y capa- que divagaba un momento por la acera en compañía de periodistas y poetas, y se detenía luego un instante en la puerta de Lhardy. Y el tipo de hoy es un mozo intermedio entre obrero rico y señor, que pasa y repasa violenta y distraídamente"⁸¹.

Este tipo es la representación de una nueva clase social, que surge un contexto marcado por

"la rapidez y facilidad de las comunicaciones, el incremento de la agricultura, el desarrollo de la industria y de la minería, etc.etc."⁸²

Esta clase es la que domina y da el tono de la sociedad española urbana, cada vez más propensa a la rapidez y a la frivolidad.

Sobre esto, el desarrollo de los medios de comunicación⁸³ y los espectáculos de masas, como los deportes (en particular, el fútbol) y el cine, van imponiendo un tono de homogeneidad a la cultura mayoritaria o popular. Espectáculos que se reciben igual por un gran número de personas y en lugares diversos, tienden a establecer, como es lógico, unas pautas comunes de conocimientos, conductas y expectativas que transforman mentalidades. Por ejemplo, la

⁸¹ Azorín, El teatro futuro, ABC, 5 de Noviembre, 1926

⁸² Ib.

⁸³ La radio inicia sus emisiones en 1924 y los periódicos, con el fuerte impulso modernizador que suponen las rotativas y la linotipia, alcanzan una difusión masiva.

abundancia de películas norteamericanas -producción dominante en el mercado cinematográfico- trajo unos modelos de vida deslumbrantes para los españoles de los años veinte; la presencia constante del mundo del cine en las páginas de los periódicos, la publicidad y las salas de exhibición terminó creando unos mitos con los que identificarse.

Como afirma Mainer,

"La brillantez con que vivían aquellos galanes charolados y aquellas mujeres de cabellos rubios y piel satinada, hicieron soñar a modistillas e intelectuales con idénticos horizontes de vida"⁸⁴.

Un magnífico ejemplo de este fenómeno lo proporciona Arniches en la intrascendente *Me casó mi madre*. Sixta, mujer madura, soltera y hermana de un cura rural, transforma su pobre realidad en una realidad de cine; sueña con los galanes y damas de las películas, conoce a todos los actores del momento y hace de su monótona vida una maravillosa aventura encarnada en las figuras del "star system":

"...el cine hace vivir una vida de maravilla, bárbara. Es un agujero que te asoma al mundo, a las grandes pasiones, a las aventuras portentosas..."⁸⁵.

Se crea, pues, una cierta aspiración colectiva a vivir como la burguesía americana de esos mismos años, pero sobre la base de un tejido social diferente.

El teatro es, como dice el propio Azorín en el artículo citado, la expresión más directa de la sociedad de un país;

⁸⁴ Mainer, J.C., *La Edad de Plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981, p.184

⁸⁵ *Me casó mi madre*, cit.p.31.

y Arniches, un fiel cronista que da cuenta de sus cambios: el uso del gramófono (Angela María), la sustitución de los coches de caballos por taxis (El señor Adrián el primo), la electrificación rural y los regadíos (El tío Quico), las modas y diversiones del momento (D. Quintín el amargao)...

Pero si, en estos casos, puede hablarse de una perfecta adaptación a los tiempos, en otros hace gala de un anacronismo bastante acusado.

Una de las más destacadas consecuencias del conjunto de fenómenos antes señalados, es el abandono de las culturas regionales y hasta de usos específicos de oficios, profesiones o capas sociales, en aras de esa homogeneización urbana que es signo de la nueva vida cultural. Pues bien: Arniches sigue cultivando la zarzuela regional y un madrileñismo idealizador que está perdiendo su sentido en un Madrid cada vez más mixtificado. Obras anacrónicas y envejecidas, que dicen muy poco (sobre todo las rurales) al burgués madrileño de 1930. Signo, quizá, de una cierta nostalgia, pero, sobre todo, de una inercia que le lleva a insistir una y otra vez en temas y formas dramáticas que la misma inercia del público convierte en éxito fácil.

Quizá, uno de los aspectos más interesantes del pensamiento sociopolítico de Arniches sea su concepción y tratamiento de las clases sociales; interesante por el cambio que se aprecia respecto a algunas de sus concepciones anteriores.

En lo que se refiere a la clase trabajadora, la postura

de Arniches es sobradamente conocida: su valoración del trabajo y rechazo de las reivindicaciones obreras configuran una postura monolítica, apenas alterada por consideraciones ético-filantrópicas sobre la dureza y penosas condiciones de esos trabajos. En unos años de profunda conflictividad social, que provocan numerosas huelgas y violencia en las ciudades industriales y, más aún, en el campo, todavía se encuentra burlas como estas:

"...desde que s'ha dedicao a albañil, entre el boycott, el locut y el sabotag...pues creo que ha trabajao hora y cuarto en cinco meses..."⁸⁶.

"Leonor -¿Qué, te vas al taller?
Marcos -No, porque hoy no trabajaremos pa celebrar el éxito de la última huelga. ¡Creo que después de una lucha de tres meses sin trabajar, ya podemos descansar un día!"⁸⁷

O también duras alusiones a las consecuencias de las huelgas:

"...sabiendo que me tengo que ir a las once a la Fábrica e Tabacos a ganarme cuatro pesetas pa que no nos muramos de hambre, con los ocho meses de huelga que llevas, so ladrón, so vago!..."⁸⁸.

Sin embargo, la honesta reflexión sobre realidades evidentes, que ni el más ciego de los conservadurismos podía obviar, le hace percibir y reflejar en sus obras, unas injustas desigualdades sociales y la razón que asiste a quienes luchan honestamente por unas condiciones más dignas. Llegamos a encontrar casos sorprendentes en que las

⁸⁶ Arniches, C., La chica del gato, Madrid, 1921, p. 11

⁸⁷ Arniches, C., Es mi hombre, Espasa Calpe, Madrid, 1954, p. 66

⁸⁸ Arniches, C., La hora mala, "La Novela Teatral", nº 298, Madrid, 6 de Agosto, 1922, p. 9

reivindicaciones obreras no aparecen ligadas a la vagancia ni consideradas un burdo pretexto para no trabajar. Por el contrario, se denuncian con rotundidad las injusticias que lleva aparejado el sistema de propiedad de la tierra, en El tío Quico y El camino de todos; el trabajo asalariado (El señor Pepe el templao) y los salarios de miseria, que apenas cubren las necesidades más elementales en Rositas de olor y Los milagros del jornal. El personaje de Salvador, de la primera de ellas, puede servir como representación de todas las voces que claman por la igualdad y la libertad. Obrero perseguido por su actividad sindical, es definido por Arniches como un trabajador honesto y sincero, del que nunca se burla. Expone sus ideas con la fuerza de quien se sabe asistido por la razón:

"...no caridad de limosnas, caridad de justicia...y hoy todavía estas voces no se quieren escuchar, pero llegará la hora en que todos comprendamos que cada uno debe tener lo que necesite, porque no hay nadie que valga tanto que pueda tener él solo cincuenta millones de duros, cuando hay cincuenta millones de hombres viendo caer a los suyos traspasaos por la miseria..."⁸⁹.

Al igual que Juanón, cuando reclama sus derechos sobre la tierra que trabaja⁹⁰, o el tío Quico, que se pregunta dolorido:

"...¿Y ande hay una ley que diga que el trabajo de toa mi vida hecho árbol y hecho fruto vale menos que la tierra?"⁹¹.

⁸⁹ Arniches, C., Rositas de olor, Madrid, 1925, p. 27

⁹⁰ V. El camino de todos, Ib. p. 20

⁹¹ El tío Quico, cit. p. 24

Los milagros del jornal es una pequeña obrita donde Arniches expone con cierta crudeza la miserable situación de una clase obrera cuyos jornales no alcanzan para vivir:

"Porque estoy desesperao y harto de trabajar, y ve uno que too le falta..."⁹²

El salario de un oficial de albañil es de ocho pesetas semanales; con ello tienen que pagar, como dice Neme, cinco de casa, nueve de pan, once de tienda... Como dato de referencia, se señala que el bacalao -uno de los principales componentes de su dieta- vale a 75 pts. el cuarto de kilo⁹³.

No cabe duda que estos ejemplos suponen un giro notable en la consideración del problema obrero; una postura de mayor realismo, que reconoce lo injusto del sistema económico y laboral. Lástima que a estos planteamientos no sigan desenlaces de igual compromiso. ¿El miedo a su público le impide llegar hasta el final en sus denuncias? Es muy posible. El hecho cierto es que todas las obras mencionadas se resuelven mediante un quiebro sentimental, la individualización injustificada de lo que es un problema general, o una desviación del tema al terreno de lo amoroso o lo cómico. El mismo Salvador, antes citado, acaba por reconocer que

⁹² Arniches, C., Los milagros del jornal, Madrid, 1924, p. 83

⁹³ Para comprobar la exactitud de estos datos, puede consultarse Romeu, F., Las clases trabajadoras en España, Taurus, Madrid, 1970. En la p. 203 se aporta una tabla sobre movimientos de salarios de obreros calificados por regiones, y en ella se contienen los salarios-hora entre los años 1914 y 1930.

"Me se ha ido haciendo así, como una conformidad; porque he visto que en el mundo no habrá justicia, pero he visto también que en algunos rincones todavía vive escondida una poquita bondad..."⁹⁴

Y Sodoro termina diciendo:

"Vamos a ponernos de rodillas delante de esta santa, y a besarle las manos y a gritar: ¡Viva la pobreza!"⁹⁵.

Porque es mucho más importante la honradez, que Neme acaba de demostrar con su conducta.

Se limita, pues, a plantear el problema y, en todo caso, a dar soluciones individuales basadas en el buen corazón de las personas; difícilmente puede imaginarse una solución violenta.

En *La chica del gato*, Guadalupe se plantea que

"Eso sí que es vivir...y no unas piedras pa sentarse y unas pajas pa dormirse, y hambres, y fríos y golpes... que si toos semos hijos de Dios, como dicen, no sé por qué s'han de sentar unos tan en blando y otros tan duros"⁹⁶.

Es la simple constatación de un hecho, sin asomo alguno de rebeldía; hecho fatal ante el que sólo cabe la resignación, compensada, eso sí, por el conocimiento de que el dinero no da la felicidad:

"Esta casa es como todas las casa. Unas mejores, otras peores; unas pobres, otras ricas; unas pequeñas; otras grandes; pero en todas hay penas, egoísmos, miserias..."⁹⁷

⁹⁴ *Rositas de olor*, cit. p. 27

⁹⁵ *Losa milagros del jornal*, cit. p. 86

⁹⁶ *La chica del gato*, cit. p. 22

⁹⁷ *Ib.* p. 49

Es, en definitiva, la necesidad insalvable de que todo acabe bien y cada cual se mantenga en su lugar; el miedo a que una crítica demasiado evidente (caso de *La heroica villa*) provoque reacciones hostiles. La dualidad, en suma, entre un espíritu honesto y sensible a la contradicciones de una sociedad injusta, y el miedo al desorden, a la revolución; a cualquier indicio que pueda conmover la placidez de ese mundo teatral que no quiere reconcer la realidad en la que vive, aunque, superficialmente, así pueda parecerlo.

Algo semejante ocurre con el tratamiento de la clase media y la aristocracia.

Como ya señalé en otro momento, Arniches nos hace ver la frivolidad de su vida ociosa, el convencionalismo en que viven, su miedo al escándalo y su falta de autenticidad; pero tampoco aquí la crítica es convincente, salvo casos aislados. Los problemas se resuelven de una manera amable, por esa bondad natural que el individuo siempre guarda en su interior; la caricatura es risueña, ligera e intrascendente. Tan sólo en *La heroica villa* se compromete en una crítica de menos concesiones; pero la negativa recepción que tuvo, seguramente le disuadió de volver a intentarlo.

IDEAS MORALES Y RELIGIOSAS

Hombre de profundas convicciones religiosas, Arniches identifica con frecuencia los criterios morales con un

pensamiento religioso que se va haciendo cada vez más presente. Si, en los primeros años, cabía hablar ante todo de una ética, la aparición de personajes religiosos en los años diez y, aún más, en los veinte, denota un compromiso con los principios de la religión católica; compromiso que se confirma una y otra vez en las numerosas referencias a la "ley de Dios" como principio rector de la conducta, incluso aunque no haya personajes religiosos para formularlo.

Uno de los casos más significativos es *La hora mala*, donde la religión, fundamento de la moral individual, proporciona las pautas de conducta. Es Mariano, un joven sacerdote, quien aconseja, ayuda, y salva a la protagonista de su autodestrucción:

"Coge tu corazón dolorido, levántalo al cielo con tus manos, como se coge la hostia santa, y ofrécelo a Dios como sacrificio de dolor y pasa sobre esta hora de angustia con el alma limpia, purificada por el sacrificio"⁹⁸.

Eulalia supera este momento crítico y emprende una nueva vida, en la que el perdón es garantía de paz interior.

La humildad ante los designios divinos, como componente de esa paz, es una idea recurrente, que encontramos en varias obras:

"...no tengas la soberbia del desesperado; ten la humildad del triste, porque la misericordia de Dios es infinita, pero también es infinito su poder, y todavía puede mandarte más sufrimiento y más dolor..."⁹⁹

⁹⁸ *La hora mala*, cit. p. 35

⁹⁹ *Ib.* p. 29

"Hablar de penas incurables es sentir la soberbia del dolor, y creerse víctima de un dolor inconsolable es desconocer la piedad divina y negarla"¹⁰⁰.

En otras ocasiones, ese "ser bueno" consiste en cumplir "los mandamientos de la ley de Dios"¹⁰¹, tener esperanza ("...un día Dios s'acordará de ti..."¹⁰²), cumplir las obligaciones religiosas o confiar en la providencia divina:

"¿Habrà hecho esto Dios pa que yo reflexione?"
"...Dios, pa demostrar a los hombres como tú lo que vale y puede el amor, les pone a! la siempre una mujer que los quiera..."¹⁰³

Una religiosidad sencilla, esperanzada y humilde, con la cual caminar seguro por la vida.

Hay otra dimensión de la moral donde las repercusiones de la conducta individual en el conjunto de la sociedad son más importantes que los fundamentos religiosos. Me refiero a una moral social, que establece la necesidad de vivir de acuerdo con unas reglas, como se expone en *Angela María*:

"Es un asco y una vergüenza y hasta un caso de responsabilidad social, que un hombre como tú, rico, joven, inteligente, que podría ser tan útil a sí mismo y a los demás, se consuma en una vida oscura y estéril, degradado y envilecido por una perdularia..."¹⁰⁴.

El frecuente tema de la honra de la mujer es otra manifestación de esta moral social, como lo es la justicia de

¹⁰⁰ El camino de todos, cit. p. 14

¹⁰¹ Arniches, C., La tragedia de Marichu, "Teatro Completo", II, Aguilar, Madrid, 1948, p. 1101

¹⁰² El último mono, cit. p. 37

¹⁰³ El solar de Mediacapa, cit. p. 76 y 77

¹⁰⁴ Angela María, cit. p. 12

las leyes, que se cuestionan en El tío Quico y La cruz de Pepita o la doble moral de que hacen gala los personajes de La heroica villa.

Sobre todo esto, lo que verdaderamente define la moral arnichesca, es el papel concedido a la conciencia individual, único criterio de verdad. Una y otra vez se afirma que el bien y el mal están en la conciencia de cada uno; lo que importa es la sinceridad, el acuerdo con uno mismo, y no las ideas preconcebidas o la opinión ajena. En suma, es más importante querer sinceramente lo que se quiere, que la bondad o maldad de lo querido.

Por eso Arniches no soporta la hipocresía, las apariencias vacías, la falsa religiosidad, los prejuicios y las conductas interesadas:

"...yo desearía que vosotras no fuéseis unas enfermeras de retratito. Sino efectivas, auténticas"¹⁰⁵.

"P. Enrique -Sin embargo, hay que darle al bien un aspecto...

D. Pedro -El bien no tiene más aspecto que el suyo.

.....

Las palabras de la maledicencia son palabras de odio, y el odio sólo es cosa de infames y de impotentes. Nada tiene permanencia en la vida sino el bien y la verdad. Seamos buenos y dejemos decir"¹⁰⁶.

O como afirma Luis:

¹⁰⁵ La heroica villa, cit. p. 45

¹⁰⁶ El camino de todos, cit. p. 51-52

"No me importa el mundo; me importa mi conciencia"¹⁰⁷.

O Saturiano Badanas:

"...lo primero es la conciencia de los hombres, que es lo que vale en este mundo para vivir sin temor a nadie ni recelo de na!"¹⁰⁸

El respeto a la conciencia individual se complementa con una comprensión benevolente de la naturaleza humana. Nada más odioso que esa virtud intransigente y rígida que termina por asfixiar y hasta degradar los sentimientos nobles y los afectos sinceros; por eso Arniches siempre aboga por la tolerancia con esas flaquezas que demuestra conocer bien. Sabe hasta qué punto el dinero puede corromper a la persona, el fondo de ambición y envidia que hay en casi todos los hombres, los egoísmos que hay que vencer y también la necesidad de ser amado y respetado.

Por eso llega a decir:

"Nada tan antipático como un hombre con el orgullo de su rigidez; pero nada tan simpática como un hombre con la noble humildad de sus flaquezas"¹⁰⁹.

"Vosotros sois jóvenes y olvidáis que vivir es transigir"¹¹⁰.

La intolerancia de la falsa virtud es uno de los rasgos más sobresalientes de las señoras de Villanea:

¹⁰⁷ ¡Adiós, Benítez! cit. p.17.

¹⁰⁸ El señor Badanas, cit. p.58

¹⁰⁹ ¡Adiós, Benítez!, cit. p.89.

¹¹⁰ La condesa está triste, cit. p.22

"Ustedes...en vez de educar su espíritu en un sentido de cultura y tolerancia se encastillan en viejos prejuicios, han forjado una falsa moral..."¹¹¹

También es intolerante la honradez de Amparo:

"Hay que tener de la honradez un concepto amplio, humano, comprensivo...
...la mujer tiene que ser honrada, pero no honrada sólo...tiene que ser a la par que honrada, discreta, amable, tolerante, comprensiva..."¹¹²

Parte esencial de esta naturaleza humana son los afectos familiares, siempre salvadores porque son esencialmente buenos; es decir, la moral arnichesca va unida a una concepción redentora de la familia porque sus lazos sagrados, además de garantizar sinceridad y comprensión, proporcionan la fuerza necesaria para solventar los mayores problemas.

Probablemente sea el amor el aspecto que más necesita de esta actitud flexible. Porque, como dice el señor Adrián,

"...el amor es una fuerza ciega...y el que se ponga contra su corriente se estrella. Nada hay más noble en la vida que seguir el impulso del corazón...¡aunque te lleve a la muerte!"¹¹³

Es curioso observar que en el concepto de amor que habitualmente defiende Arniches, como fuerza ineluctable, arrolladora, que transforma a las personas (para bien o para mal) y que está por encima de la propia voluntad, subyace la

¹¹¹ La heroica villa, cit. p. 94

¹¹² La dichosa honradez, cit. p. 85

¹¹³ Arniches, C., González del Castillo, E. y Pérez López, J., El señor Adrián el primo o que malo es ser bueno, Madrid, 1928, p. 95

idea pagana del destino, incompatible con un sentido religioso de la vida. Una contradicción que se resuelve mediante la sublimación del destino, a la manera que expresa el señor Adrián en el texto citado. Es una fuerza ciega pero una fuerza benigna, protectora, que ennoblece a sus propias víctimas.

Todas estas consideraciones explican el papel decisivo que Arniches concede a la educación, como forma de proporcionar al hombre los instrumentos y criterios adecuados para seguir el camino recto, dentro de estos supuestos de tolerancia y armonía con la propia conciencia. Quizá sea *Para ti es el mundo* el ejemplo más significativo de las consecuencias de una equivocada educación de los hijos; pero también hay referencias en el mismo sentido en obras como *¡Mecachis, qué guapo soy!*, *Me casó mi madre*, e incluso, aunque breve, en *El solar de Mediacapa*.

IDEAS ESTETICAS.SU CONCEPTO DEL TEATRO

En Octubre de 1926, Ricardo Baeza inicia, en el diario El Sol, la publicación de una serie de artículos sobre lo que él denomina "el trascendental problema del teatro"¹¹⁴, que muy bien podrían resumir la agitación que conmueve al mundo teatral desde los años veinte hasta el comienzo de la guerra civil.

¹¹⁴El Sol, 19 de Octubre, 1926

En el primero de ellos, plantea los motivos que originan su análisis:

"...nos encontramos aquí con un fenómeno singularísimo: la inferioridad no sólo de nuestro teatro respecto del teatro extranjero, sino también de nuestro teatro respecto de nuestras otras actividades artísticas. Así, nuestro teatro actual no es ni el que corresponde al estado actual del teatro europeo, ni el que corresponde al estado actual de nuestra vida artística. ...Rara vez ha sufrido el arte teatral de España un estiaje comparable al que ofrece en los actuales momentos"¹¹⁵.

Numerosos artículos de Jacinto Grau, Rivas Cherif, Luis Astrana, Enrique de Mesa, Díez Canedo, Azorín y otros muchos, dan fe de una profunda conciencia de crisis y de la imperiosa necesidad de renovación. La convicción de que el género teatral se encuentra, tal como expresa Baeza, degradado y envilecido en extremo, es compartida por autores de diversa condición, pero también por directores, escenógrafos y algunos empresarios. Se proponen soluciones, se intentan nuevos caminos superadores de la estética benaventina, y grupos minoritarios (El Caracol, El Mirlo Blanco) estrenan obras de autores extranjeros en busca de ese soñado "teatro de arte". Los periódicos dedican secciones especiales al mundo de la farándula, y se cuestiona una y otra vez este teatro ramplón al que se refiere Eugenio D'Ors:

"Los dramaturgos se limitan a plantear problemas caseros. Y, claro, esto no tiene importancia. Frecuentemente saluda uno a personas, a mujeres que viven o han vivido un drama mucho más interesante que la casi totalidad de los

¹¹⁵Ib.

conflictos escénicos, llevados al teatro por nuestros dramaturgos"¹¹⁶.

La inevitable confrontación con el cine contribuye a agudizar una crisis en la que algunos -entre ellos Arniches- se niegan a creer. Entre los que sí la admiten, y sobre la diversidad de reacciones, puede observarse, como dice Mariano de Paco,

"un acuerdo general en señalar que el teatro ha despegarse de la realidad diaria, de los problemas burgueses, de los tópicos moralizantes o vulgares"¹¹⁷.

El superrealismo azoriniano, el simbolismo o el expresionismo, la abstracción sobre escenarios neutros y la deformación farsesca son algunos de los cauces de esta renovación, que no sólo afecta al texto literario, sino que exige un nuevo concepto del montaje teatral, de la interpretación y del papel del director.

Porque no se trata tanto de una crisis material (nunca ha habido tantos teatros en Madrid, tantas compañías, tantos estrenos y tantas ganancias) como de la concepción del espectáculo teatral y la estética que lo sustenta. Lo que se pone en cuestión es ese realismo que ha llevado a un empobrecimiento de los temas; una limitación al pequeño detalle, que, en su afán por ser fiel trasunto de la vida, lo que hace, en realidad, es escamotearla. Por ello dice Rivas Cherif:

¹¹⁶Cit. por Federico Navas en Encuesta sobre la crisis del teatro. D. Jacinto Benavente, dice, Heraldo de Madrid, 31 de Julio, 1926

¹¹⁷Paco, M., Crisis y renovación, Insula, nº529, Madrid, Enero 1991, p.35

"Hay que volver a la reflexión de la vida y lejos de imitarla en sus detalles nimios, representarla con alegorías y síntesis"¹¹⁸.

Sobre estos supuestos, y dada la efervescencia de la vida teatral en el periodo que nos ocupa, creo necesario precisar las ideas de Arniches en relación con este tema; perfilar, con la mayor aproximación posible, qué es para él el teatro y qué debe ser; cuál es su postura respecto a la vanguardia y a qué concepciones responden formas de hacer que ya consideramos "marca de fábrica": temas, personajes, géneros, construcción dramática, etc. Todo ello a partir de sus propios testimonios, expresados en entrevistas y en las autocríticas de algunas obras¹¹⁹.

Los años veinte sorprenden a Arniches en la quinta década de su vida; durante ellos traspasa el umbral de los sesenta años. Su dramática ya está hecha y consolidada; la renovación preconizada por tantas voces pertenece, según su criterio, a otra generación. El ha elegido hace tiempo su camino:

"Mire usted; yo estoy plantado no sólo en mis años, sino en mi arte o manera técnica"¹²⁰.

En la autocrítica a *La condesa está triste* afirma que

"En este momento... es más difícil que nunca decir algo de la comedia propia, escrita sin aquella

¹¹⁸Rivas Cherif, C., Director escenográfico de un teatro de arte italiano, *Heraldo de Madrid*, 4 de Octubre, 1924

¹¹⁹ La autocrítica es un uso extendido en los últimos años veinte que Enrique de Mesa enjuicia irónicamente, señalando que "el comediógrafo o dramaturgo, quijotescaamente, alude a sueños y propósitos, y el espectador y el crítico, sanchopancescamente -quizá por su desventura-, tocan logros y realidades". Apostillas extravagantes. Las autocríticas, *El Imparcial*, 19 de Febrero, 1929

¹²⁰Navas, F., Encuesta sobre la crisis del teatro. Tampoco cree... D. Carlos Arniches, *Heraldo de Madrid*, 14 de Agosto, 1926

capacidad renovadora que sólo pueden dar las audacias y los bríos juveniles..."¹²¹.

Y en *La piel del lobo*, se pregunta:

"¿Es de vanguardia? ¿Es de retaguardia? ¿Es nueva? ¿Es vieja? No sé. Yo me contentaría con que fuera buena; incluyéndose de este modo en la única clasificación posible, a mi juicio, para las obras teatrales de antes, de ahora y de siempre. Buenas y malas. Y no hay más. La que es buena, es siempre moderna. Véase *El alcalde Zalamea*. La que es mala, parece siempre vieja y manida..."¹²².

Algo de la inquietud de la época le debe impregnar cuando

afirma, a propósito de *El señor Badanas*:

"A los que ya somos viejos, lo único que puede darnos alguna juventud es el ansia de renovación y superación. Y yo la siento"¹²³.

"...mi entusiasmo profesional no lo amenguan los años, y que mis afanes de renovación y superación los siento en mi espíritu cada vez más enhiestos y más fuertes"¹²⁴.

Pero esta renovación no puede exceder unos límites que el propio Arniches reconoce:

"...un cambio demasiado brusco en mi manera habitual de escribir teatro defraudaría al público y acaso pareciera presuntuoso a la minoría letrada"¹²⁵.

"...Mi teatro -todo el mundo lo sabe- es intrascendente. Divertir un poco, emocionar otro

¹²¹ *ABC*, 23 de Enero, 1930

¹²² Autocrítica, *ABC*, 7 de Junio, 1928

¹²³ G. Olmedilla, J., *Guía de espectadores*, *Heraldo de Madrid*, 19 de Diciembre, 1930

¹²⁴ Autocrítica, *ABC*, 18 de Diciembre, 1930

¹²⁵ G. Olmedilla, J., art. cit.

poco...,y pasar el rato.Nada más"¹²⁶.

Su juicio sobre las nuevas tendencias y las figuras que las representan es bastante ilustrativo acerca de su concepto del teatro.Por ejemplo, cuando se le solicita una valoración de Pirandello, cuyas obras más destacadas se estrenan en Madrid a lo largo de esta década, responde:

"Estimo que es un gran cerebro, sin duda;pero un endiablado dramaturgo. Se empeña en divertir a la gente con lo que él se divierte; y,como es natural, se queda en el empeño.

.....

Yo he oído cosas muy famosas a señores que se las echaban de pirandellistas puros. Y he sacado la consecuencia de que el noventa por ciento -por no elevar la proporción- se habían quedado en ayunas con tanta sutileza"¹²⁷.

Esta opinión se clarifica más al responder a la pregunta sobre el surrealismo:

"Como todo vanguardismo escénico, me parece plausible en el propósito, pero equivocado en la práctica.El teatro, desde sus orígenes, responde a principios y normas que es peligroso quebrantar si, en realidad, se quiere hacer eso: teatro. Y aquí conviene diferenciar el concepto teatro del de fiesta literaria o artística, del de espectáculo ideal para la "élite". Pretender sustituir el teatro en su sentido tradicional - realidad viva, acción y pasión-con especulaciones psicológicas más o menos representables,con fantasías bellísimas pero, por serlo,en pugna con toda realidad, me parece un error.El público buscará siempre aquello que le divierta o emocione, para divertirse o emocionarse lo primero que hace falta es comprender."

¹²⁶ ABC, 23 de Enero, 1930

¹²⁷ Massa, P., D. Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña, Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1927. En versión cómica expresa la misma opinión cuando hace decir a uno de sus personajes: "Se ha empeñado en suicidarse y no hace más que fumar puros de a veinte, beber leche, comer embutidos y leer comedias de Pirandello". El camino de todos, cit.p.18

En conclusión:

"Es el peligro de estas obras de vanguardia. Muchas son estimabilísimas como fábulas de pura creación; pero un poco inadecuadas para la escena"¹²⁸.

El teatro realista, el naturalismo escénico, está sólidamente arraigado en el pensamiento de Arniches. A su juicio, la escena debe representar la vida real en su vertiente de cotidianidad, con los problemas inmediatos de las gentes. Una clara opción por las mayorías, con todas las implicaciones que de ellas puedan derivarse en cuanto a la elección de temas, construcción de personajes y situaciones, diálogos y escenografía:

"El teatro es espectáculo para todos: puros e impuros, sabios e ignorantes, exquisitos y plebeyos. Y obra teatral que no aspire y logre satisfacer a todos, o por lo menos a los más, será siempre una obra fracasada, por subidos que sean sus merecimientos artísticos"¹²⁹.

Esta opción, a la que se adscriben, por ejemplo, los Machado, cuando afirman que el teatro es arte para multitudes¹³⁰, puede interpretarse desde unos presupuestos económicos¹³¹ o desde un concepto del teatro en el que el público es parte esencial.

Pero desde estos presupuestos dramáticos asentados en la

¹²⁸Massa, P. art. cit.

¹²⁹Ib.

¹³⁰Lo que merece un elogioso juicio de Eduardo Marquina en su artículo Acotaciones, El Imparcial, 24 de Febrero, 1929

¹³¹V. Ríos Carratalá, J.A., Arniches, Alicante, 1990, p. 76

realidad y dirigidos a la mayoría, es indudable la capacidad de Arniches para teatralizar la vida real, en lo que Bergamín ha calificado de "irrealismo creador":

"No es un realismo teatral el de Arniches, es más bien un irrealismo creador, poético, como el de Galdós o el de Cervantes, sus maestros, que verdaderamente inventa, descubre su realidad propia, que, en definitiva, es su alma, su vivísima conciencia humana"¹³².

Doble cara, pues, de una dramaturgia que es realista en cuanto opuesta al idealismo artístico, a la abstracción psicológica o al simbolismo; pero también y al mismo tiempo, transformadora de esa realidad mediante la deformación, la caricatura y el exceso. Una manera de entender y hacer teatro claramente definida en la siguiente explicación del propio autor:

"La gente cree que en estos paseos lo que hace uno es sorprender tipos y escenas que luego traslada exactamente al teatro. Y no es así. En lo que a mí se refiere, le diré que jamás pude llevar una escena o un tipo vistos a las tablas. Las escenas son vulgarísimas, los tipos carecen de aquel acusado relieve que el teatro exige. Hace falta caricaturizarlos, falsearlos artísticamente en lo accesorio, nunca, desde luego en lo esencial, a fin de que el pueblo se reconozca en ellos. La verdad absoluta resulta en el teatro una soberbia mentira que nadie tolera. En cuanto al diálogo, ocurre tres cuartos de lo mismo. El pueblo madrileño tiene ¿quién lo duda?, gracia, chispa y donaire que le sobra; pero óigalo usted y verá qué difusa se presenta esa gracia, qué poco teatral -naturalmente- qué soez a veces. Menester del sainetero es crear, con

¹³²Bergamín, J., Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad en C. Arniches, Teatro, cit. p.24.

la esencia del pueblo, otra gracia más viva, menos discontinua; gracia que el pueblo es incapaz de crear, pero que nadie crearía tampoco sin el pueblo"¹³³.

Un teatro, por tanto, donde la mayoría pueda reconocerse, aunque el carácter acomodaticio y la ignorancia de esa mayoría suponga, en muchos casos, la renuncia a la imaginación que reclama Azorín¹³⁴, o la reducción al anacronismo que denuncia Estévez¹³⁵.

¹³³ Massa, P. ob. cit.

¹³⁴ Azorín, La renovación teatral, ABC, 15 de Abril, 1926

¹³⁵ Estévez, E., ¿Qué es teatro de vanguardia?, El Imparcial, 11 de Noviembre, 1928

RECURSOS MUSICALES, TEATRALES Y COMICOS

LA MUSICA Y LOS CANTABLES

Los balances que ofrece la prensa periódica sobre las temporadas teatrales parecen apuntar un declive de los géneros líricos. El resumen, ya citado, que hace Ezequiel Enderiz de la temporada 1926-27, arroja un total de 350 actos estrenados de los cuales son líricos 87, es decir, algo menos de la cuarta parte¹³⁶; Fernández Lepina, en su balance de 1929 -año en que se estrenan 189 obras-, señala que

"el género lírico acentuó su decadencia durante el último año. En la Zarzuela terminó desastrosamente el Teatro Lírico Nacional, y en esta temporada la compañía hubo de disolverse apenas iniciada su actuación"¹³⁷.

A primeros de Enero de 1931, simultáneamente al estreno en Madrid de *Los chamarileros*, se convoca el concurso de obras líricas "Premio Infantado", patrocinado por la empresa del teatro Calderón. En él se constata la exigua proporción de originales, sólo 46 frente a la abundancia de los presentados al concurso de obras dramáticas, 422; y, peor aún, el

¹³⁶ Heraldo de Madrid, 28 de Junio, 1927

¹³⁷ El Imparcial, 1 de Enero, 1930

convencionalismo y la falta de calidad de unas obras siempre iguales a sí mismas, como describe Cuyás de la Vega:

"...las eternas parejas amorosas de tiple y tenor o barítono, y paralelas a estos amores líricos, las tribulaciones amorosas de la tiple y el tenor cómicos..."¹³⁸.

Sin embargo, Dougherty y Vilches tras un exhaustivo análisis de estrenos y representaciones durante ocho temporadas consecutivas vienen a demostrar que el gusto mayoritario se decantó por un tipo de obras breves, de carácter cómico, salpicado de elementos disparatados y picantes, dotadas de música, canto o baile y servidas con gran profusión de recursos escenográficos: llámese a esto "humorada lírica", "fantasía cómico-lírica", "sketch", "revista", "pasatiempo cómico-lírico" o "apropósito"¹³⁹.

La música presente en los escenarios, sí; pero en una clase de obras y en unos teatros muy concretos, que recogían al público popular: Novedades, Apolo, Latina, Martín... No así en los frecuentados por el público burgués y más culto, como Eslava, Infanta Isabel o Lara, donde imperaba la comedia, y mucho menos en el Español, Princesa o teatro del Centro, únicos donde se estrenaron las escasas obras no cómicas del periodo.

Otra cosa es lo que ocurre con la zarzuela, el género lírico por excelencia, representado en todos los teatros y aceptado por todos los públicos. La zarzuela grande vive

¹³⁸El Heraldo de Madrid, 14 de Enero, 1931

¹³⁹Dougherty, D. y Vilches, M.F., ob.cit. p.27 y 87-88.

momentos de resurgimiento y vitalidad, con los grandes éxitos de maestros como Francisco Alonso, Francisco Guerrero, Amadeo Vives, Pablo Luna, José Serrano, Rafael Millán, etc.

Se consolidan una serie de cauces dramáticos de rasgos muy diferentes. El de mayor éxito popular es un teatro cómico-lírico, donde la música es un complemento decorativo, placentero, que añade atractivo a un texto dramático de escasas pretensiones; la alta comedia y géneros afines se distancian claramente del teatro musical; y la zarzuela, único género donde la música y el canto son componentes necesarios, responde, en su contenido, a unos moldes totalmente tradicionales y hasta anacrónicos, lo que revaloriza el interés de la música. Tomás Marco señala el auge de una zarzuela regionalista, que llenó los escenarios de

"coros de lagarteranas, murcianas, mañas y similares, que no sólo resucitaban algo polvoriento y convencional, sino que lo hacían en un momento en que lo que sucedía en escena ya no tenía mucho que ver con la realidad, si bien se prestaba por parte de los músicos a un uso masivo del folklore en sus formas más directas y elementales"¹⁴⁰.

Esto no es óbice, naturalmente, para que haya piezas musicales de gran calidad, como ocurre en *La calesera* o *La linda tapada*, de Francisco Alonso, *Doña Francisquita*, de Amadeo Vives, o *La canción del olvido* de José Serrano, entre otras.

En este panorama, la opción de Arniches por lo dramático resulta evidente en el hecho de que sólo seis obras de esta

¹⁴⁰ Marco, T., Historia de la música española. siglo XX, Alianza, Madrid, 1982, p. 118

década tengan música. De las seis, una de ellas, *El mirar de sus ojos*, es una obra no representada, presentada un concurso de obras musicales; el resto comprende una zarzuela (*Coplas de ronda*) y cuatro sainetes.

Coplas de ronda se inscribe en la moda de la zarzuela regionalista a que me acabo de referir; y de los sainetes, tres son nuevas versiones de obras anteriores, comedias todas, que, al cambiar de género, adquieren una hechura lírica que no tenían.

Precisamente, la introducción de la música en obras que cambien de género es un dato de interés a la hora de interpretar el peso específico de este componente en las pocas piezas que lo contienen, es decir, su función en relación con el componente dramático.

Si atendemos a ciertas opiniones, parece que la música forma parte de un código genérico que hay que respetar:

"En el sainete quedan escenas íntegras de la comedia y se han llevado a él "situaciones" enteras sobre la música y los cantables que el cambio de género imponía"¹⁴¹.

Sin embargo, la obra de Arniches viene a demostrar que se trata de un código poco estricto o ya superado: hay sainetes, como *Rositas de olor*, *Los milagros del jornal* o *El último mono* que carecen de música y no por ello pierden las notas distintivas del género. La presencia de lo melodramático no desvirtúa ni anula el carácter sainetesco, ni tampoco constituye impedimento para la presencia de cantables. Sólo

¹⁴¹ ABC, 30 de Octubre, 1925. Crítica a *El tropiezo de la Nati*.

cabe pensar que, al menos en la conciencia popular, la música se percibe como un aditamento propio del sainete, que refuerza las diferencias que personajes, ambiente y estructura establecen respecto a la comedia.

Siendo esto así, cabe preguntarse qué significa la música como marca de género. Es el interrogante que siempre surge en un análisis del teatro musical, y al que he tratado de dar respuesta en las décadas anteriores: ¿es marca genérica en tanto que complemento ornamental y accesorio, o por constituir (en los cantables, naturalmente) una realización específica de lo dramático, necesaria para el desarrollo correcto del conjunto?

Un dato que llama la atención, y que confirma lo que ya se ha constatado en otros periodos, es la copiosa partitura de la zarzuela, con trece cantables para tres actos (además de la parte instrumental), frente a la mucho más escasa de los sainetes, donde la proporción no supera los dos o dos y medio cantables por acto.

Pero muy pocos son los que tienen relación directa con el conflicto. Entre cuarenta y dos cantables contabilizados en total, sólo de siete puede afirmarse con plena certeza la integración en lo dramático. Uno de ellos es el diálogo musical entre varios personajes de *El tropiezo de la Nati*, donde se manifiestan los celos mal disimulados de Luisa y las diferentes reacciones de los demás ante un hecho concreto¹⁴²;

¹⁴² Arniches, C. y Estremera, A., El tropiezo de la Nati o bajo una sola capa..., Madrid, 1925, p. 33-34

otro, la romanza en que Gabriel expresa sus sentimientos y sus dudas en relación con el amor de Amparo y Julia:

"Ni en la paz del campo
consigue mi alma
encontrar la calma
que quiero lograr
harto de penar.

.....
A veces reniego
de mi cobardía..."¹⁴³

Sentimientos que no se expresan en el diálogo por lo que el cantable es necesario para el conocimiento de la situación.

Pero lo habitual son los cantos que configuran ambientes (coros, serenatas, coplas, formas combinadas que reproducen formas populares) o que subrayan escenas cómicas, con personajes marginales al conflicto: los borrachos de Coplas de ronda, las modistillas de El tropiezo de la Nati, etc.

Puede afirmarse, sin temor a equívoco, que la función de los textos cantados, a estas alturas de la producción arnichesca, es la de crear un fondo o marco ambiental donde ubicar el conflicto. Las raíces folklóricas de esta música y la presencia del cancionero popular garantizan el acierto en la creación de unos ambientes que deben percibirse como verdaderos¹⁴⁴. Es ilustrativo el comentario de Fernández Lepina al trabajo de Francisco Alonso en Coplas de ronda, situada en la Alcarria:

¹⁴³ Arniches, C. y Lucio, J., Coplas de ronda, Madrid, 1929, p. 78-80

¹⁴⁴ Precisamente una de las notas que, de forma más señalada, marcan la polémica entre los dos grupos o generaciones de compositores en los años veinte (los "antiguos" y los "modernos", la vieja y la nueva música española) es el apego a las formas tradicionales y la distinta concepción del arte popular. V. Gallego, A., La música española en los años veinte, Insula, nº 529, Madrid, Enero, 1991, p. 10-12

"No ofrece Guadalajara riqueza de cantos populares que sirvan de apoyo a las melodías, ya que no brinda como otras regiones el traslado de letrillas o canciones completas convenientemente armonizadas. Aquí el cancionero no presta ninguna ayuda. El compositor, sin embargo, ha dado un tono general a la partitura que salva el inconveniente"¹⁴⁵.

Sobre este fondo musical, personajes, diálogos y situaciones colaboran a la creación de ese "color local" que define a sainetes y zarzuelas.

Sólo una precisión más respecto a la función de la música. De la misma forma que ciertos elementos dramáticos están al servicio de las facultades de su intérprete, también hay cantables, absolutamente innecesarios y marginales al argumento, que no tienen otra razón que el lucimiento del cantante. Así son, por ejemplo, los cantables primero y último de *Mariquita la pispajo*, al servicio de María Lacalle, primera tiple cómica del Novedades y una de las más significadas intérpretes del género lírico; o la romanza de salida y una serenata de Coplas de ronda, que realzan la hermosa voz y el arte interpretativo del tenor Baldrich.

Música alegre y juguetona, sentimental y popular, de raíz netamente española, para acompañar a una composición dramática que no la necesita¹⁴⁶ y aumentar así los atractivos de un género que, entre las lamentaciones de unos y la complacencia y resignación de otros, parece encaminarse hacia su declive.

¹⁴⁵El Imparcial, 13 de Abril, 1929

¹⁴⁶Es nota común de la mayoría de las críticas señalar la ausencia de "situaciones musicales" que justifiquen la inclusión de estos números.

Y no tanto por la falta de calidad en las composiciones, como por el lugar que ocupan en el conjunto de la producción teatral y su dificultad para adaptarse a los nuevos tiempos.

No hay que olvidar que la aparición de la radio, la divulgación de la música por el disco, y desde luego, la introducción del sonoro en el cine, con su importante carga musical, son factores que inciden en la transformación de las costumbres musicales de un pueblo, cada vez más permeable a ritmos ligeros y melodías foráneas, como el fox, el charlestón o el jazz. Los ritmos de baile extranjeros introducidos por la radio y los musicales americanos del cine, son dos ejemplos de la diversidad que adquiere un mundo musical cada vez más autónomo y cosmopolita; un mundo capaz de encandilar a una juventud para quien los recios e hispanos acordes del género lírico habían perdido gran parte de su atractivo.

En suma, un cambio social hacia formas de vida más modernas, donde apenas queda lugar para esos cantos a lo tradicional y lo autóctono. La obra de Arniches, cada vez más ajena a lo lírico, no hace más que reflejar lo que es una situación general irreversible.

LOS RECURSOS TEATRALES

La superación del realismo como única estética teatral posible afecta a la concepción global de las obras: exige abordar nuevos temas, pero, sobre todo, abordarlos de otra manera, con personajes que sean sugerentes compendios de las

tensiones y pasiones del alma humana, y mediante formas que conduzcan a nuevos efectos y percepciones.

En este contexto, los procedimientos que dotan de teatralidad al texto literario adquieren una especial relevancia y, en muchos casos, llegan a ser las verdaderas señas de identidad de la renovación que se pretende. La forma en que Arniches los maneja es un importante dato para fijar su posición en el panorama teatral de su momento.

Formas de segmentación

A pesar de su larga tradición, o quizá por ello, la segmentación en actos no es apenas discutida en los postulados de la renovación. Es innegable que la multiplicidad de cuadros en Valle Inclán, o la acción discontinua, no lineal, de algunas obras de Lorca, por ejemplo, rompen con la convención de los actos como contenedores de grandes y unitarios núcleos de acción. También es cierto que, a veces, los actos aparecen dotados de un valor distinto al tradicional: en *Seis personajes en busca de autor*, esta división, como destaca Fernández Almagro, es puramente arbitraria, sin relación alguna con las fases del conflicto:

"La solución de continuidad entre las jornadas anteriores no se ha acusado en modo normal. Ya lo advertía el programa para instrucción del espectador.

El primer acto se consideraría terminado al quedar vacía la escena. El segundo concluiría al caer el telón por un "error" del maquinista¹⁴⁷.

Pero, a pesar de estos casos, el concepto de acto como unidad indispensable para dar forma a la materia dramática contenida en una obra, sigue existiendo en la mentalidad general, tanto de autores como de críticos o teóricos. Y está, desde luego, en Arniches.

Sus obras de esta etapa, excepto seis¹⁴⁸, responden a la estructura en tres actos ininterrumpida ya en los últimos cinco años de la década y en el resto de su producción. Es la liquidación definitiva del tipo de piezas que definió su quehacer dramático en sus primeras etapas.

Puesto que las obras, como ya he dicho, se orientan cada vez más hacia los conflictos personales y hacia personajes de mayor enjundia, el proceso dramático adquiere una mayor unidad; cuando la pieza deja de ser un escaparate de tipos y costumbres, donde diversos elementos se exhiben en sucesión, los núcleos de acción se aglutinan. Por ello, y salvando las inevitables desigualdades, los actos responden a las necesidades organizativas de la fábula. Es una construcción consolidada, un modelo común sobre el que sólo cabe precisar el acierto desacierto de cada caso.

En virtud de este modelo, la arquitectura de la obra se fundamenta en tres grandes bloques:

¹⁴⁷La Epoca, 24 de Diciembre, 1923

¹⁴⁸Los milagros del jornal en un acto, la comedia Angela María, en dos, y cuatro sainetes, también en dos actos, son las únicas excepciones.

1. En el primero se conoce el ambiente, los personajes, la situación inicial y el conflicto. Un conocimiento de datos y un inicio del desarrollo: este primer bloque deja planteada una situación crítica, producida por la agudización del conflicto.

Es técnica habitual entre los dramaturgos del momento finalizar el acto con una escena efectista, y en Arniches hemos tenido ocasión de comprobarlo con frecuencia en lo que he llamado técnica del "efecto final"; pero ahora ya no se trata sólo de producir un efecto espectacular de confusión, sino de una situación que forma parte de la dinámica del conflicto, que en este momento llega a su clímax.

El primer acto de Para ti es el mundo culmina con la irracional expulsión de Amalia y sus padres de la casa de Doña Marcelina, tras haber rechazado la joven las pretensiones amorosas de Paquito. Es una escena de gran efecto; pero su significado va más allá de los gritos, portazos, desmayos o salidas ingeniosas, porque es signo de una reacción anímica perfectamente entendida y justificada en el tipo de madre que está reflejando el autor, y que ha retratado de forma magistral en las escenas anteriores.

Tras este incremento de la tensión con el cual se cierra el acto, quedan abiertas todas las expectativas y dispuesto el ánimo del espectador para retomar con interés las siguientes secuencias.

2. El segundo bloque se dedica a las consecuencias

derivadas de esa situación extrema.

La ruptura que lleva consigo el cambio de acto no es demasiado relevante en lo que se refiere al tiempo y al espacio. La distancia temporal suele ser reducida: unas horas, un día, la separación entre la noche y el día siguiente, etc. Las rupturas espaciales, dentro de la lógica diversidad que cabe esperar en un conjunto de 38 obras, tampoco son excesivas, sobre todo en la segunda mitad de la década. No es raro encontrar obras que transcurren en su totalidad, en un solo espacio escénico.

Sí es notable, en cambio, la ruptura narrativa, principal objeto de la segmentación. El importante cambio producido hace necesaria una primera escena donde algunos personajes, casi siempre secundarios, expliquen los términos actuales del problema: qué ha ocurrido tras la crisis con que cerró el acto anterior. Sólo así el proceso podrá seguir su curso.

3. El tercer bloque, en principio, está destinado a contener y justificar el desenlace, pero aquí es donde se encuentran los flancos más débiles de las construcciones arnichescas. Su gran problema es el de dar salida a los conflictos que con tanto acierto ha planteado.

Por una parte, la necesidad del final feliz, la ejemplaridad y el mantenimiento del orden, condicionan en extremo unos finales que no son coherentes con la verdad interna de la obra, ni con la verosimilitud que sí hay en el

planteamiento¹⁴⁹.

Por otra parte, no es raro encontrar terceros actos totalmente innecesarios, que sólo buscan alargar la obra con añadidos, cuando la materia dramática ya está agotada, para llegar a las dimensiones habituales. En estos casos, el tercer bloque consiste en una aglomeración de episodios cómicos, escenas sentimentales, o estampas costumbristas; es el caso de *Los celos me están matando*, *El camino de todos* o *Me casó mi madre*.

Esta fórmula de organización tripartita, donde la segmentación responde a las fases de un proceso bien articulado, no impide que existan obras cuya falta de unidad interna conlleva una división en actos puramente formal, por estrictas razones de extensión. Así ocurre en *¡Qué hombre tan simpática!*, enredo constituido por una sucesión de episodios que en alguna ocasión hay que cortar; y es la principal crítica que se hace a *La moza de Esquivias*, producto fracasado de la colaboración con Martínez Sierra:

"El calificativo de "episodios" ya anunciaba la carencia de unidad dramática y articulación racional de unas escenas con otras"¹⁵⁰.

¹⁴⁹Se le ha reprochado hasta la saciedad el último acto de *El solar de Mediacapa*, contradictorio en su tono con los dos anteriores, el de *Rositas de olor*, *Para ti es el mundo* y otros.

¹⁵⁰*La Época*, 2 de Abril, 1923

"Es exacto ¡ay! lo de los cuatro actos, sobre todo si como acto entendemos un conjunto de escenas finalizadas por el descenso del telón¹⁵¹."

Uno de los riesgos a que nuestro autor se muestra más proclive es la disgregación: la acción se dispersa en una serie de episodios secundarios o de escenas cómico-costumbristas, que detienen el proceso. Y ello no sólo en el primer acto que, por su propia naturaleza, admite toda clase de episodios que ayuden a construir el marco del conflicto, sino, sobre todo, en el segundo y tercero, que deberían estar centrados en el desarrollo y resolución de la trama. No hay más que observar la composición de *El señor Adrián el primo*, cuya levísima acción se detiene constantemente por la intervención de Nicasio y Leona, con su problema particular; o el tercer acto de *El señor Badanas*: ¡cuánto cuesta llegar al desenlace!

El problema es siempre el mismo: el exceso, el afán de explicarlo todo, de no dejar un cabo suelto, la insistencia en unos efectos que serían más eficaces si Arniches no se empeñara en agotarlos.

Peligro de dispersión y también montajes bien contruidos, con todos los elementos al servicio de una acción única, que avanza al ritmo adecuado y no se pierde ni se detiene¹⁵²: he aquí los dos polos entre los que oscila la obra de Arniches en lo que se refiere a la composición de estos grandes bloques

¹⁵¹Rafael Marquina en *Heraldo de Madrid*, 2 de Abril, 1923

¹⁵²La heroica villa, Es mi hombre, Los milagros del jornal o La locura de D. Juan son algunos ejemplos de ello.

que son los actos.

La utilización del cuadro como unidad de segmentación es ahora bastante limitada. Ya no interesa tanto la diversidad de espacios: el conflicto se concentra en un lugar y tiempo reducidos. Si el objeto de los cuadros es posibilitar lugares dramáticos diversos, es obvio que en una concepción unitaria y personalizada del drama, dejan de tener sentido.

Solamente en siete obras hay división en cuadros. Pero ¿qué clase de obras son? Aquellas que mantienen la estampa costumbrista y la necesidad de mostrar ambientes, es decir, los sainetes madrileños y la zarzuela rural *Coplas de ronda*.

Por esta razón, el cuadro es un elemento rentable a la hora de transformar una comedia en sainete. La intervención fundamental consiste en reducir las proporciones, comprimir el material dramático y acentuar lo cómico sobre lo sentimental.

Así, secuencias que en la comedia constituían el conjunto diferenciado de un acto, en el sainete reciben una nueva ordenación y pasan a ser cuadros, integrados en el segmento superior del acto. Es lo que ocurre en *Mariquita la pispajo*, *El tropiezo de la Nati* y *El señor Pepe el templao*.

Esta ordenación confirma de nuevo la poca distancia que hay entre ambas unidades: tanto las partes del proceso como las rupturas entre ellas se mantienen idénticas, ya se emplee una u otra forma de división. Las cuatro secuencias de *La hora mala* (tres actos, el segundo de ellos con dos cuadros) permanecen exactamente iguales en *El tropiezo de la Nati*, pero con otra

distribución, o, mejor, con otro nombre: dos actos de dos cuadros cada uno. La ambigüedad que supone el empleo del cuadro resulta, pues, evidente cuando se observa la forma en que incide o distribuye la materia dramática.

Aunque el código teatral parece considerarlo un recurso propio de ciertos géneros, también hay quien clama contra la frivolidad en un uso que puede destruir la unidad dramática. Así se pronuncia Felipe Sassone al comentar la moda de la multiplicidad de cuadros como fórmula escénica:

"¿Cuál es la fórmula? Ante todo, no multiplicar los escenarios, no imaginar cuadros inútiles, sólo por el placer de imaginarlos, buscando la variedad a tontas y a locas, sino llevados por las exigencias dinámicas de los sucesos dramáticos, y luego, desdeñada la unidad de lugar y la de tiempo de un acto a otro, conservar esta última rigurosamente de cuadro a cuadro, en un mismo acto".

El cuadro "nunca ha de tomarse como una facilidad cómoda para cortar una escena cuando nos plazca, y soslayar dificultades, y abandonar, en busca de lo vario y lo pintoresco, la unidad, la cohesión y la claridad ideológica del poema"¹⁵³.

Por lo que se refiere a las escenas, cada vez se convierten en una unidad más dúctil en manos de Arniches. No hay marcas estables para definir las: ni las dimensiones, ni la presencia de personajes en escena, ni el contenido son criterios válidos, por su gran versatilidad. Lo que sí hay es un modelo o procedimiento habitual para la elaboración y organización de ciertos grupos: las iniciales y finales de acto y obra, las de estructura episódica y las que desarrollan una multiplicidad de perspectivas.

¹⁵³ Sassone, F. La pluralidad escenarios. Una fórmula escénica, ABC, 17 de Enero, 1929, p. 14

Las primeras escenas de una obra, dedicadas a la presentación de personajes, están perfectamente delimitadas y tienen proporciones semejantes. En cada una aparece un personaje nuevo, de acuerdo con un orden fijo: secundarios— principales— protagonista. Este último entra en escena tras una preparación detallada, cuando ya los personajes anteriores han anticipado al espectador todos los datos sobre su problema y hasta su carácter.

En *La hora mala* observamos esta ordenación, realizada en forma acumulativa:

I: Presentación de Luisa y Damián.

II: Luisa y Damián + Sabina.

III: Luisa, Damián y Sabina + Dimas.

IV: Presentación de Eulalia, la protagonista, después de que todos los anteriores hayan hablado de ella y comentado su situación.

En *El tío Quico*, la misma presentación se hace mediante grupos que no se acumulan, sino que se suceden:

I: Presentación de Sunsión y Sistella (criados).

II: Sunsión y Sistella + Parda (criado).

III: Sunsión + Dolores y Visentico.

IV: Dolores y Visentico + Remedios y Ramón.

V-IX: Escenas costumbristas, cómicas y amorosas.

X: Presentación del tío Quico (protagonista).

En *Los chamarileros*, también de forma sucesiva, van apareciendo Carmen, Manolo, Demetrio, Ricarda, Leoncio y Atilano, cada uno en una escena.

Este orden fijo, según el cual las obras se inician con

personajes secundarios, sólo se altera en las obras grotescas, donde el protagonista, cuyo mundo interior se va a descubrir, es quien abre directamente la obra. Es mi hombre, La locura de D. Juan y La condesa está triste se ajustan a esta forma de hacer.

Escenas también muy definidas son las finales de acto. Como ya he hecho notar, son escenas efectistas, para sacudir emocionalmente al espectador y despertar expectativas que mantengan vivo el interés. En el fondo, viene a ser el mismo mecanismo de las novelas por entregas y publicaciones similares.

Sorpresa, comicidad extrema, escándalo, emocionalismo acentuado, confusión: tales son los medios para conseguir el efecto final. La escena XV del primer acto de ¡Mecachis, qué guapo soy! (disparos, gritos, confusión), la también final del primer acto en La chica del gato (monólogo sentimental y lloroso, emocionalismo acentuado por el paisaje nevado, frío y abandono...) o la final del segundo acto en La dichosa honradez (aparición súbita de un ladrón) son buenos ejemplos de esta clase de escenas.

La organización de estas unidades mínimas en el interior de la obra, así como su función, entidad y características son elementos variables en relación con la propia estructura dramática. Se combinan escenas largas -a veces, tanto que podrían dividirse en segmentos menores- con breves escenas de transición, cómicas y trágicas, cantadas y habladas, etc. Entre estas escenas del interior de la obra, son de destacar las que se organizan con estructura episódica y de múltiple perspectiva.

Ambas son estructuras ampliamente utilizadas en épocas

anteriores, que forman parte de su "oficio" o técnica habitual. Algunos casos de episodios, con su planteamiento, realización y comentarios en sucesivas escenas, son el de las visitadoras en *La chica del gato* (escenas III,IV, acto 1), el del traje de marinero, en *Es mi hombre* (III,IV,acto 1), o el del acoso de Paco en *Rositas de olor*(V,IX,acto 2).

En cuanto a la múltiple perspectiva acerca de un mismo problema, que supone la intervención sucesiva de diversos personajes que aportan su versión particular, lo vemos en *Los milagros del jornal* y ¡*Mecachis, qué guapo soy!*, entre otras.

Es digno de reseñar el hecho insólito, desconocido hasta este momento, de que en algunas obras (seis, en concreto) no se señalen las escenas. El proceso dramático aparece como un "continuum" donde los personajes entran y salen sin que se aprecie otra clase de ruptura que la de los cuadros y actos. Es claro que esto no significa diferencia alguna en el montaje de las obras; pero sí da apariencia de mayor cohesión al texto, ya que no se trata de un capricho tipográfico, sino que responde a la forma en que el autor lo ha escrito.

Otros componentes del código teatral

Quiero reseñar en este apartado algunos recursos habituales en esta concepción del teatro, presentes también en la obra de Arniches.

Por ejemplo, la forma de cerrar una obra. Si antes era una interpelación al público pidiendo el aplauso o el perdón por las faltas, ahora es una frase cómica o ingeniosa, que deje

el regusto de algo placentero. También puede ser un remate melodramático, exposición de la moraleja, exaltación regionalista y hasta un caso de cierre claramente cinematográfico, como es el de ¡**Mecachis**, qué guapo soy!: un largo beso de la pareja protagonista en el jardín iluminado por la luna.

Se mantienen técnicas ya conocidas, como la del personaje oculto (**La risa de Juana**, **Los celos me están matando**, **En Aragón hi nacido**) y la de varios grupos presentes simultáneamente en escenas (**Es mi hombre**, **El último mono**, **El señor Badanas**).

Y también los apartes y monólogos que, como se ha visto reiteradamente, son la expresión del pensamiento oculto, la exteriorización de intenciones, deseos y temores, y el sistema para proporcionar claves de comprensión al espectador.

Quizá la declarada voluntad de realismo sea la razón por la cual los apartes, uno de los recursos más artificiosos del código teatral casi desaparece en esta etapa. Son numerosas las obras donde no se encuentra un solo caso (más de la mitad) o donde los ejemplos son escasísimos: uno o dos en el total de la pieza.

Tan sólo en las que denuncian la hipocresía, es decir, el contraste entre lo que se aparenta y lo que se piensa en realidad, el aparte es un recurso eficaz para expresar dicha contradicción: es el caso de **La heroica villa** y de **La tragedia de Marichu**, aquí de un modo más intrascendente y cómico.

Los monólogos, en cambio, son más abundantes, quizá porque se consideren el mejor procedimiento para que el personaje se muestre al espectador tal como es. Son ejercicios de autoanálisis,

de comentario a la situación, de reflexión sobre la propia conducta. En unos casos son eficaces para hacer patente el conflicto interno del personaje (obras grotescas); en otros, un magnífico instrumento al servicio del intérprete (*La chica del gato*, *El último mono*); y siempre un refuerzo de la función protagonista, porque el personaje llena la obra con su presencia física y con su personalidad, que los monólogos ayudan a conocer.

Otros monólogos, breves y de escasa entidad, no tienen otra función que la de enlace entre escenas; son los más abundantes. También se mantienen los monólogos descriptivos y narrativos, por ejemplo, los que sirven para replantear la situación al inicio de un acto (*La hora mala*, *La dichosa honradez*); los que introducen elementos de expectación, como en *La cruz de Pepita* y, desde luego, los de función cómica:

"Nicasio -¡Ay, no, no puedo consentirlo!... ¡Una cosa es que yo sea un tarambana, y otra cosa es que una pobre mujer pague culpas que no...! ¡Ay, no me grites, conciencia, que se va a parar la gente!... ¡Sí, sí, no tengo más remedio; yo en cuanto venga la Leona se lo confieso todo echándome a sus pies... echándome a sus pies y sujetándoselos, porque si no la patá es de muerte; y una vez que haiga confesao... y comulgao por si acaso, tomo un billete pa Sigüenza, donde tengo un pariente que ocupa un alto cargo... es campanero!... Pero ahora pienso una cosa: ¿No sería mejor que me marchase antes y se lo confesase todo en una postal?... Porque diciéndoselo por correo, la primera bofetá es pa el cartero"¹⁵⁴.

Sin embargo, lo más destacado, a mi juicio, en el empleo de este convencional recurso, es el deseo de justificarlo y hacerlo creíble en el marco de una estética realista que, por

¹⁵⁴ El señor Adrián el primo, cit. p. 38

coherencia, debería eliminarlo.

Ya señalé respecto a los años precedentes algún intento aislado de introducir el monólogo en la lógica interna de la ficción¹⁵⁵; ahora, estos intentos son más frecuentes y adoptan formas diversas:

. El "diálogo" con un animal (un gato en *La chica del gato*, un loro en *Mariquita la pispajo*).

. La expresión incoherente de un loco, de quien nadie puede extrañarse de que hable solo, si se entiende esto como síntoma de locura: *La heroica villa*.

. La lectura en voz alta de una carta, en *La heroica villa*, *Me casó mi madre*, *La cárcel modelo*.

En todos estos casos, el monólogo se "disfraza" para adquirir verosimilitud. Pero más significativo aún es cuando el mismo diálogo incluye algún comentario sobre el hecho de hablar consigo mismo:

"Marculeta	-(Aparte) Bueno, he hecho una jugadita. Se me beben el champagne, se comen las conservas, se me llevan las mujeres...
Visita	-¿Por qué hablas solo, hijo mío?
Marculeta	-No... por nada..." ¹⁵⁶

El personaje que habla solo en voz alta tiene que justificar lo que hace, y con ello el monólogo o el aparte se integran en el mundo de la ficción con una apariencia de verismo. Verismo necesario en un teatro que pretende ser, ante todo, realista, y, por tanto, debe excluir todo aquello que no tenga cabida

¹⁵⁵ Caso de *La Edad de Hierro*, de 1907.

¹⁵⁶ Arniches, C. y Abati, J., *La cárcel modelo o la venganza de un malvado*, Madrid, 1929, p. 88

en el mundo real; una más de sus contradicciones, puesto que monólogos y apartes no hacen sino demostrar el carácter convencional de tal naturalismo.

Escenografía

Uno de los aspectos que definen el teatro de los años veinte, según constatan Dougherty y Vilches¹⁵⁷ es la preocupación por la escenografía. Todo lo referido al montaje escénico -decoraciones, iluminación, vestuario, interpretación- es objeto de revisión, en lo que significa un nuevo concepto de la teatralidad. Frente a la pretensión de llevar la realidad al escenario, la idea que expresa Bergamín podría ser muy bien la manifestación del nuevo arte:

"El teatro es verdad siempre que quiere ser mentira; siempre que quiere parecer; ser lo que parece y nada más que eso; ficción pura; voluntad de mentira, voluntad de representación; de pura apariencia artística, de pura forma; por eso, en el teatro hay que fiarse solamente de las apariencias porque las apariencias, en el teatro, no engañan jamás"¹⁵⁸.

La fuerte incidencia del cine viene a originar una reflexión sobre las señas de identidad del arte escénico: se revisan las diferencias entre dos artes con distintos lenguajes y valores. Así se lo plantea Sassone, a propósito del estreno en Madrid, al parecer con poca fortuna, de *Santa Juana*, de Bernard Shaw,

¹⁵⁷Dougherty, D. y Vilches, M.F., ob.cit. p.51-52

¹⁵⁸Bergamín, J., La compañía Pitoeff en Madrid, en "La Gaceta Literaria", nº 14, Madrid, 15 de Febrero, 1927, p.5

por la compañía de Margarita Xirgu:

"...una obra decorada con simplificada estilización, y cuya importancia ideológica y formal está encomendada a las intenciones y a las sutilezas del diálogo, no puede interesar a un público cuyo afán de realismo y cuya modesta curiosidad por el suceso en sí, por el hecho, se ven colmados en la exactitud fotográfica de la pantalla y en el dinamismo loco de una acción sin palabras"¹⁵⁹.

En efecto. Si, en los primeros momentos, la reacción del teatro fue defensiva, con unas obras de espectáculo que trataban de competir con el cine utilizando sus mismas armas, ahora el enorme avance del lenguaje cinematográfico hace imposible esa competencia; es el momento, pues, de buscar lo distintivo, lo propio del teatro, sin empeñarse en una confrontación sin sentido.

Quienes se ocupan de este análisis de diferencias coinciden en identificar el cine con la visualidad y el espectáculo, y el teatro, con la palabra y la idea:

"Por lo mismo que en el cine hay una acción, una extensión -la misma de las pesadillas- y una exactitud, que jamás logrará alcanzar el teatro, dejémosle a este lo que es propiamente suyo, la pintura, y no la fotografía; la idea, y no la agitación; el verbo, el matiz, la literatura y el ensueño"¹⁶⁰.

En el mismo sentido Antonio Espina habla de dos estéticas bien diferenciadas:

"...la estética horizontal del tablado y la estética vertical de la pantalla. En la primera tiene cabida el mundo sonoro (e inmediato) de los actores que dicen y mueven conceptos literarios, que entran por el oído. En la segunda conceptos visuales. Lo

¹⁵⁹Sassone, F., Comedias y películas, ABC, 2 de Abril, 1926, p.7

¹⁶⁰Ib.

que de espectral y mudo mecanismo tiene la vida,
y las fantásticas transformaciones de seres y cosas"¹⁶¹.

Pero, en tanto que para unos el porvenir del teatro reside en la recuperación de aquello que le es propio, es decir, la palabra (que no la "frondosidad verbalista", hueca y deplorable), por encima de los efectos espectaculares de la escena¹⁶², otros, como Azorín, pensaban que el teatro debía renovarse para encontrar la síntesis entre los elementos literarios y los espectaculares; estos últimos, al fin y al cabo, eran el lenguaje de los nuevos tiempos:

"El cinematógrafo es un arte de espectáculo. El teatro ha de evolucionar en ese sentido. Y, si no, perecerá"¹⁶³.

Esta postura pasaba, inevitablemente, por una renovación de los recursos escenográficos, que debían ser parte esencial de la obra que representaba. Pero el interés por la escenografía estaba también en aquellos que defendían la irrealidad, la alegoría y la abstracción basada en la palabra: la renovación de la escena se siente como una imperiosa necesidad, a la vista, sobre todo, de los progresos de la dramaturgia europea en este sentido¹⁶⁴.

¹⁶¹Espina, A., Las dramáticas del momento, "Revista de Occidente", nº 30, Diciembre, 1926, p. 316

¹⁶²Esta es la postura de Espina: "Hasta hace poco le pedía a la comedia y al drama como condición esencial el verismo, cosa perfectamente absurda en un arte que tiene por base la ficción". Art. cit., p. 318-19. También es la de Sassone, Unamuno, Manuel Bueno, Pérez de Ayala...

¹⁶³ABC, 1 de Septiembre, 1927, p. 9

¹⁶⁴Numerosos artículos en periódicos y revistas dan a conocer las tendencias europeas y sus avances en la escena. Entre otros pueden verse los siguientes: Abril, M., Las tendencias italianas, "Blanco y Negro", 7 de Junio, 1925; Pedroso, M., Notas sobre la escena rusa, "Heraldo de Madrid", 9 de Noviembre, 1924; Abril, M., Experimentos escénicos, "Blanco y Negro", 6 de Enero, 1929; Nelkem, M., Sol latino... luz del norte, "El Imparcial", 6 de Abril, 1924. La serie de artículos de Magda Donato, Lo decorativo en la escena, "Heraldo de Madrid" y las de José O'Hoy en

En un artículo ya citado, Rivas Cherif explica los criterios seguidos por la moderna escuela francesa del Vieux-Colombier, y señala lo que viene a ser la concepción más generalizada de la escenografía:

"En una representación dramática lo primordial es el texto escrito; texto que es preciso interpretar sin hacer traición a la intención del autor, es decir, sometiéndolo primero a la dirección de un jefe único, que ha de conducir la obra como el director de orquesta una sinfonía, sin permitir al libre albedrío de los cómicos la recitación, el gesto ni la actitud personal caprichosa e independiente del conjunto. A tal conjunto contribuyen después, y no antes, la decoración y la luz, parte tan principal en ella, que muchas veces no hace falta más"¹⁶⁵.

Todas estas consideraciones pretenden dar idea del clima por el que discurría el quehacer teatral de este momento, en el que hay que situar la obra de Carlos Arniches para un conocimiento más preciso de ella.

Los recursos escenográficos que ofrecen las obras del alicantino se inscriben en la línea naturalista más tradicional, de acuerdo con unas convenciones una y mil veces repetidas y que, sin embargo, se entienden útiles y eficaces en el concepto del teatro en que se sustentan.

El análisis de los textos escritos manifiesta una progresiva inhibición del autor respecto a estos recursos. Las acotaciones se reducen a lo imprescindible (siempre hay excepciones, naturalmente), con indicaciones tan generales y ambiguas que viene a dejar en manos de director los detalles concretos de la puesta en

"Blanco y Negro" y ABC sobre El teatro por dentro son otras tantas muestras de este interés.

¹⁶⁵Rivas Cherif, C., Director escenográfico... ob.cit.

escena.

Esta actitud de inhibición hacia lo escénico tiene una doble lectura: desde un convencionalismo tal que hace innecesaria cualquier explicación, hasta una atención a lo literario por encima de lo teatral, como hace notar Luis Benavente:

"Muchas veces se da el caso de que la mayor perfección contribuye al poco éxito. De ahí que los autores cumbres no confíen demasiado en el mejor cuidado de la "puesta" en escena. No quiere esto decir que se deba descuidar el escenario hasta el punto de hacer caso omiso del decorado; pero sí queremos afirmar que a mayor lujo de detalles en la presentación escénica existe en las obras menos acción teatral, menos intensidad literaria"
Y constata "el deseo manifiesto de nuestros más ilustres autores en sus últimas producciones de simplificar todo lo posible la escena para buscar la aquiescencia del público en la fuerza emotiva de su diálogo"¹⁶⁶.

En cualquier caso, Arniches nunca olvida -no puede hacerlo- las necesidades y exigencias de la puesta en escena. El análisis que sigue pretende determinar los perfiles de esta estética escenográfica en sus diferentes aspectos, siempre con referencia a las direcciones por las que transcurren las producciones dramáticas de su momento.

1. DECORACION

La escena arnichesca se construye con arreglo a dos patrones básicos: el interior burgués y el ambiente popular, ya sea interior (habitaciones pobres, viviendas, comercios) o exterior (calles

¹⁶⁶ Benavente, L., *La "puesta" en escena de las obras teatrales*, La Época, 20 de Octubre, 1928. Como ejemplo de esta actitud señala las obras más importantes de Benavente, que apenas tienen acotaciones porque la fuerza del asunto basta para que el lector o actor suplan lo que falta a la escena.

y plazuelas).

En ambos casos se ajusta a moldes bien conocidos, por lo que son innecesarias descripciones detalladas. Una escueta acotación inicial da noticia del ambiente que se representa, la composición general de la escena y el efecto que se desea producir: de extrema pobreza, de extravagancia, de buen gusto, desorden... Los detalles de la decoración para producir ese efecto quedan a criterio del escenógrafo o del director. Un ejemplo de lo dicho puede ser la siguiente acotación:

"Gabinete despacho, en ochava. Mobiliario elegante. Puerta al foro y en la ochava de la derecha. En los laterales izquierda dos puertas. Mesa de despacho, un sillón, hacia este último lado. En la pared, una panoplia con armas antiguas. Hacia el foro, junto a la pared, una chaise longue. Es de día"¹⁶⁷.

O bien:

"Casa pobre. Puerta con mirilla y picaporte, a la izquierda. Ventana aguardillada, al foro, y dos puertecillas a la derecha. Mobiliario de suma pobreza. Un cajón de madera, hecho cuna, con dos tablas cortadas en semicírculo y con un colchoncito dentro, debe figurar entre los muebles. Es de día"¹⁶⁸.

La escasa atención a los efectos escénicos se hace aún más patente cuando se limita a indicar "la misma decoración del acto anterior", lo que ocurre con cierta frecuencia; y precisamente en las obras de conflictos y personajes más interesantes, lo que hace ciertas las consideraciones del antes citado Luis Benavente cuando se pregunta si es lícito sustentar el éxito de una obra

¹⁶⁷ Arniches, C., La locura de D. Juan, Madrid, 1923, p.5. Es de notar la moda de los interiores en ochava: Arniches lo señala en todas las comedias burguesas y otros autores también lo emplean. Sin duda, forma la imagen convencional de una vivienda elegante.

¹⁶⁸ Los milagros del jornal, cit. p.67

en sus elementos decorativos, cuidados en exceso, más que en la fuerza de sus diálogos o en la potencia dramática de sus personajes. Arniches, en estos casos, centra su esfuerzo creativo en el componente literario, y reduce proporcionalmente su atención a lo escenográfico: es la empresa quien debe ocuparse de "servir" la escena con el mayor cuidado y lujo de detalles. Y así es casi siempre, como hace notar la crítica cuando alude a una obra "puesta con elegante propiedad" o "lujosamente servida".

Como en toda regla, hay excepciones. En algunas obras, el autor muestra particular empeño en perfilar con exactitud el ambiente, y entonces una extensa acotación inicial describe minuciosamente todos los detalles del decorado. Así es en la tienda de comestibles de *El último mono*, el patio de coches de *El señor Adrián el primo*, el taller de fundición de *El señor Pepe* el templo o la casa levantina de *El tío Quico*.

No obstante estos casos, su tendencia es hacia la simple sugerencia u orientación general, y sus intervenciones se acercan a veces más al narrador, con valoraciones y comentarios ajenos al funcionalismo de una acotación dramática:

"Uno de esos gabinetes elegantes y coquetones, pequeños templos de amor llamados "estudios", quizá por lo que enseña en ellos la vida, y que un hombre rico y galante consagra a sus devociones femeninas..."¹⁶⁹.

Martínez Garí, Bürmman, Olalla y García Ros son los únicos escenógrafos cuya intervención en las obras de Arniches está atestiguada. Sus decoraciones se mueven siempre dentro de unos

¹⁶⁹ Los celos me están matando, cit. p. 2

límites que excluyen trucos o efectos especiales¹⁷⁰, y que utilizan unos recursos bien conocidos: foros y forillos, interiores en ochava, pocos rompimientos, importante presencia del telón y los elementos pintados y el mobiliario como decisivo elemento caracterizador. Una absoluta fidelidad a los ambientes reales es el criterio de calidad en un momento en que se replantea el papel de la escenografía, hasta llegar a decir Manuel Pedroso que el objetivo del escenógrafo debería ser captar "el alma de la obra hasta potenciar la emoción estética que esta haya producido en el espectador"¹⁷¹.

Y cuando en Europa se están utilizando ya los escenarios giratorios, el sistema de carriles y ascensores, los escenarios en varios cuerpos y otros proyectos semejantes¹⁷², en España las limitaciones físicas y técnicas y el convencionalismo aplastante hacen imposible los mejores esfuerzos por progresar¹⁷³.

¹⁷⁰El medido equilibrio realista de estas decoraciones resalta más si se tiene en cuenta la predilección del público por las obras llenas de trucos, como los melodramas de Rambal (V. Cruz, S. de la, Los alardes escenográficos de Rambal, Heraldo de Madrid, de Noviembre, 1927), tal como señala Pedro Massa en la extensa entrevista a Arniches publicada en Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1927.

¹⁷¹Heraldo de Madrid, 4 de Octubre, 1924.

¹⁷²V. D'Hoy, J., El teatro por dentro. Vestuario y decoración, "Blanco y Negro", 9 de Noviembre, 1928

¹⁷³Es significativa la afirmación de Valle Inclán al comentar la reforma del teatro Español:

"Lo primero que el teatro Español necesita es un escenario. Se han invertido varios millones en la última reforma, preocupándose de la suntuosidad de la sala y de la comodidad de las dependencias y han dejado, en cambio, un escenario anticuado e inservible."

Martínez Cuenca, S., Lo que debe ser el teatro Español. Opinión de D. Ramón del Valle Inclán, El Imparcial, 8 de Diciembre, 1929.

2. ILUMINACION

Viene a ser este uno de los elementos esenciales de la nueva escenografía, sobre todo a partir de las aportaciones de Gordon Craig. En nuestro país, como un ejemplo más del lamentable estado de los elementos escénicos, señala Martínez Sierra que

"nuestra instalación de luces... es de la época de Maricastaña. Tenemos que utilizar las candilejas porque no hay otra cosa"¹⁷⁴.

En el mismo sentido se pronuncia Fernández Cuenca, que, sin juzgar necesarios los efectos de "luces psicológicas" que propugna Braggia¹⁷⁵, sí considera que las luces de la batería exigen una inmediata reforma:

"...la batería eléctrica no tiene razón de existir, y sólo pudo admitirse en tiempos en que los medios de iluminación -aceite, petróleo- no permitían otro emplazamiento que el suelo o la boca del escenario. Ahora, no. Esa horrible luz de abajo arriba que obliga a los actores a maquillarse de una manera que les aleja de lo real y de lo ideal, es absurda."

Se trata de montar nuevas instalaciones eléctricas que permitan crear en el escenario

"la verdadera atmósfera teatral, justa siempre, adaptada en cada momento a las evoluciones de la acción física y psicológica"¹⁷⁶.

El empleo de la luz como signo de teatralidad en el teatro de Arniches es irregular en esta década. Unas obras no contienen

¹⁷⁴Una conversación con Martínez Sierra, ABC, 18 de Abril, 1929, p.11

¹⁷⁵V. Abril, M., Las tendencias italianas "Blanco y Negro", 7 de Junio, 1925

¹⁷⁶Fernández Cuenca, C., Teatros de vanguardia, La Época, 18 de Enero, 1930.

apenas referencias, y tan sólo se menciona el momento del día en que transcurre la acción; otras, por el contrario, contienen importantes efectos cómicos y dramáticos basados en este elemento. Por ejemplo, situaciones cómicas producidas por el miedo encuentran su sentido, obviamente, en momentos de oscuridad: un farol que se mueve, el resplandor de un relámpago, sombras proyectadas en la pared o siluetas deformes que se deslizan por la escena son agentes provocadores de ese miedo irracional tantas veces utilizado por nuestro autor para provocar la risa:

"(El que está oculto en el balcón saca un brazo por entre las puertas del mismo, golpea suavemente los cristales para llamar la atención de Alejo, y cuando este mira, muerto de espanto, castañetea el pulgar con el dedo corazón indicándole que se vaya. Se hace un relámpago intenso y se trasluce en el balcón una figura con la capucha del impermeable calada. Alejo da dos o tres gritos guturales, rueda por el suelo, de espanto; se incorpora, y a gatas, sin cesar en sus gritos, desaparece por la brecha diciendo:)
D. Tris... D. Tris... Tris..."¹⁷⁷.

La ambientación nocturna, que se encuentra en más de la mitad de las piezas, al menos en alguno de sus actos, permite jugar con efectos de luz, como las lucecitas de fondo que representan a Madrid en *Mariquita la pispajo* y *El tropiezo de la Nati*; las lámparas con pantallas rojas o verdes cuya escasa iluminación produce efectos deformadores en los personajes (por ejemplo en *¡Adiós, Benítez!*, o la soledad de los dos ancianos de *Rositas de olor*, remarcada por una madrugada oscura, donde tan sólo una

¹⁷⁷ La heroica villa, cit. p. 83

lámpara de techo proyecta su luz sobre la mesa (cuadro II, acto 3).

Por otra parte, las penumbras de ventanas entornadas, la luz que se filtra por las rendijas y los efectos multicolores de las vidrieras subrayan ambientes refinados, poéticos o expectantes. Es de notar, en este sentido, el empleo en *¡Adiós, Benítez!* de un recurso que ya conocimos en *La pobre niña* (dos obras entre las que existen bastantes puntos de contacto): la contemplación de la vida provinciana desde el interior de una casa, mediante las sombras que se proyectan por la ventana.

Algunos motivos argumentales están contruidos exclusivamente sobre efectos de luz: en *La heroica villa*, la explosión de una fábrica, que dará ocasión a Isabel de ofrecer un auténtico ejemplo de conducta; o, en *Aragón hi nacido*, el incendio de un pajar que representa todo el odio concentrado y las maquinaciones de Rabanillo.

Por último, la luz adquiere significados que refuerzan las situaciones de ánimo de los personajes, como puede apreciarse en *La hora mala*: los sentimientos más trágicos y dolorosos tienen a la noche como marco; la oscuridad subraya la angustia de Eulalia en su hora crítica. Por contra, la luz radiante del tercer acto significa alegría, bienestar, felicidad:

"Por el balcón se ve otro balcón practicable de la casa de enfrente, sobre la que da el sol espléndido de un día de primavera. Luz y alegría"¹⁷⁸

¹⁷⁸ *La hora mala*, cit. p. 36

3. SONIDO

Los signos sonoros forman un código perfectamente definido, que tiene valores estables. Los ruidos de cohetes, pregones, voces fuera de escena y coplas o música de organillo, son los sonidos que representan a una colectividad en fiesta. Los disparos, ayes, gritos y sonidos mezclados de variada procedencia, son signos de final de acto, y provocan sobresalto, expectación o risa. Las campanadas de un reloj, sobre su valor de marca ambiental y señalizador del paso del tiempo, superponen el de pretexto para comentarios cómicos, como en ¡Adiós, Benítez! Los timbres y, sobre todo, las bocinas de automóviles fuera de escena (muy frecuentes), anuncian la entrada de algún personaje al que, por lo general, se está esperando:

"(Se escucha fuera repetidamente y aún lejana,
una bocina de automóvil)
Toni -Aquí la tenemos.
Machalén -Sí, es ella. Un auto pide entrada en el parque"¹⁷⁹

Precisamente, el convencionalismo de este recurso es aprovechado por Arniches para montar un efecto cómico en *Los chamarileros*:

"Carmen -Aquí lo que pasa, es que tu padre es un hombre
 muy rico..., tie más dinero que nosotros...,
 ¡y claro!..., no con gusto... (En este momento
 se oye el claxon de un automóvil que toca
 repetidamente). ¿Oyes el claxon?
Manolo -(Mirando hacia afuera) Ahí está mi padre.
 (Vuelve a sonar el claxon) ¡El es!

(Aparece por la derecha el señor Demetrio. Lleva
cuatro chisteras viejas. Al hombro un saco

¹⁷⁹ Arniches, C. y Paso, A., ¡Qué encanto de mujer!, Madrid, 1925, p. 24

grande lleno, debajo del brazo una estufa pequeña de petróleo usada y en la otra mano dos jaulas de perdiz y un claxon de automóvil)"¹⁸⁰.

Todos los sonidos citados, y algunos otros, como explosiones o cornetas, están al servicio de la construcción cómica y costumbrista de la obra, pero no es un recurso demasiado relevante.

4. VESTUARIO

Consideración muy diferente merece el vestuario, que constituye uno de los más valiosos elementos de caracterización.

El escenógrafo José María del Hoyo (que firma también José D'Hoy o José Dhoy) escribe toda una serie de artículos sobre decoración y vestuario en los que insiste en la necesidad de cuidar al máximo este aspecto. En las obras históricas, debe responder con absoluto rigor y fidelidad a la época en que se sitúa la acción; pero, en todo caso, la indumentaria de los personajes debe estudiarse en relación con los fondos y decorados, de manera que todo ello forme un conjunto plástico, armónico y sugerente. Los mejores directores de la vanguardia europea, dice en 1927, siguen un proceso en el cual

"una vez estudiada la obra para su puesta en escena (sea "del día" o "de época") se atiende primero a la caracterización de los personajes, después a su vestuario, y, por último, al fondo sobre que actuarán las figuras al moverse en escena, o sea, el complemento decorativo, bien estudiadas y elegidas las entonaciones"¹⁸¹.

¹⁸⁰ Arniches, C., Abati, J. y Lucio, J., Los chamarileros, "La Farsa", nº 182, Madrid, 7 de Marzo, 1931, p.8

¹⁸¹ D'Hoy, J., Acotaciones sobre la plástica en escena. Complementos escenográficos, ABC, 3 de Noviembre, 1927, p.11

Los artículos de Magda Donato sobre Lo decorativo en la escena también prestan una atención especial al vestuario, hasta tal punto que devienen, según Dougherty y Vilches, "en una sección de cotilleos sobre la moda de las prendas femeninas llevadas a escena"¹⁸².

En las piezas arnichescas de estos años, situadas todas en la época actual, el vestuario tiene como función dominante la ubicación social del personaje y, en ciertos casos, es también una marca de su carácter personal. Marcelina es una mujer de mediana edad, guapa y bien cuidada,

"vestida sin lujo, pero a lo moderno y con esmero"¹⁸³

D. Alvarito,

"...que viene envuelto en un gabán, sobre el que lleva un guardapolvo, encima una bufanda; gorro de automóvil, gafas de lo mismo, guantes de piel, etc...."¹⁸⁴.

Es la perfecta imagen del hipocondriaco, siempre temeroso de coger una enfermedad.

La indumentaria es la primera referencia que se tiene de la profesión o actividad que determina la posición del individuo en el conjunto social: mecánicos, sastres, chicos de recados, obreros o refinados aristócratas se definen por su atuendo¹⁸⁵.

Un papel de especial relevancia adquiere en aquellos casos

¹⁸²Ob.cit. p.52.

¹⁸³Arniches, C. Para ti es el mundo, Madrid, 1929, p.5

¹⁸⁴Arniches, C. La risa de Juana, Madrid, 1925, p.14

¹⁸⁵Como marca social, las referencias son muy abundantes en ¡Qué encanto de mujer!.

en que los personajes se empeñan en aparentar una imagen falsa; la elección del vestuario, peinados y demás aditamentos es uno de los medios más fructíferos para el ridículo con que Arniches reviste su crítica. Así en *La heroica villa*, encontramos mujeres vestidas con lujo pero con mal gusto y hombres

"afeitados y peinados formidablemente con una de cosmético y brillantina que aturden"¹⁸⁶

En *La dichosa honradez*, la primera reacción de los personajes cuando se encuentran con dinero es cambiar de atuendo:

"Entran vestidos los cuatro birriosamente, pero sin exageración. Cosas cortas o largas, pasadas de moda y de mal gusto"¹⁸⁷.

Eso sí, profundamente satisfechos de su aspecto.

La referencia a la moda femenina se convierte en un tópico obligado: trajes cortos y escotados, peinado "a lo garçon" y sombrerito de casco. Moda que unas mujeres con natural elegancia y otras de manera ridícula.

El paradigma de la moda masculina aparece en la figura de D. David:

"Viene regio. Con chaqué, pantalón claro, botines, flor en el ojal, guantes amarillos, corbata clara, chaleco de fantasía y kilo y medio de cosmético"¹⁸⁸.

En relación con la imagen social que el personaje pretende ofrecer, el atuendo viene a destacar, con cierta frecuencia,

¹⁸⁶ *La heroica villa*, cit. p. 29. V. También p. 52.

¹⁸⁷ *La dichosa honradez*, cit. p. 37.

¹⁸⁸ *La cruz de Pepita*, cit. p. 54

la cursilería. Martínez Sierra, en un artículo sobre Arniches, reflexiona sobre el constante afán de la clase media por encontrar mecanismos que la diferencien de las clases inferiores. Desde que, en el siglo XIX, esta clase del "quiero y no puedo", dio en llamar, con desdén, "ordinario" a lo popular,

"creó la aborrecible "finura adquirida", en nombre de la cual había que ser "fino" en todo y a toda costa en el vestir, en el andar, en el sentir...
...Pero el sentido común le dio la puntilla, y surgió, el prodigioso vocablo "cursi", sustantivo, adjetivo, suma y quintaesencia del artificioso vivir diez y nuevesco"¹⁸⁹.

Es cursi el que pretende una distinción que no posee, el que cifra la elegancia en formas externas, sin entender que es una cualidad del alma selecta, ajena a propiedades, riquezas o prestigios. Y estos cursis son objeto de especial atención para Arniches, siempre defensor de la verdad natural, la sinceridad y la sencillez.

Las referencias a calzado, peinados y otros detalles de caracterización son bastante escasas. Tan sólo aparecen con una finalidad cómica: pelos desgreñados, caras pálidas o ropas destrozadas, así como los disfraces¹⁹⁰ son una manera de crear situaciones que produzcan efecto por su "anormalidad".

5. Por último en cuanto a la **GESTUALIDAD Y MOVIMIENTOS** de los personajes en escena, son dignos de mención, como en épocas anteriores, los inicios de acto: la situación de los personajes,

¹⁸⁹ Martínez Sierra, G., La aristocracia de Carlos Arniches, "Blanco y Negro", 31 de Mayo, 1925.

¹⁹⁰ Especialmente importantes en Los celos me están matando, La dichosa honradez, y La cárcel modelo.

todavía mudos, es un claro complemento a la decoración. Puede observarse este efecto en *La heroica villa* (acto II), *La tragedia de Marichu* (acto III) y *Es mi hombre* (acto II).

Cuando la intérprete es Catalina Bárcena, son frecuentes las indicaciones para hacerla pasar rápidamente de la alegría a la tristeza, del llanto a la risa, de la agitación a la calma; es decir, súbitos cambios a sentimientos contrarios que tratan de aprovechar las cualidades interpretativas de esta actriz, pero que terminan convirtiéndose por abuso, en un recurso convencional, homogeneizador de los personajes a quienes da vida: Guadalupe, Angelita, Pepita, Juana...

Igualmente, Arniches rentabiliza la potencialidad cómica de algunos actores en escenas de gestualidad exagerada, como ocurre con Pepe Isbert en *El señor Badanas*, Casimiro Ortas en *¡Qué hombre tan simpática!* o Valeriano León en *El último mono*:

Cirila	-¿Ha visto usted Bibiano?...
	(Bibiano sigue petrificado en la misma postura que le dejó Maravillas y sin contestar).
	Pero, ¿qué hace usted?... ¡Muévase usted, que ya se ha ido!... ¡Pero Bibiano!... ¡Ay, que a este chico le ha dao un paralís! (Lo zarandea) ¡Bibiano!
Bibiano	-¡No me mueva usted, por su madre, que es la postura en que ella me ha colocao!
Cirila	-Bueno, pero...
Bibiano	-¡No me menee usted, que por lo visto es como más le gusto!... ¡Y me voy a estar así quince días!... ¹⁹¹

¹⁹¹ *El último mono*, cit. p. 50

ELEMENTOS COMICOS

Como no podía ser menos, también el humor es objeto de revisión en estos años. La convicción de que la risa debe lograrse por medios distintos al puro juego de palabras, es cada vez más general. La naturaleza de lo cómico es objeto de estudio y análisis¹⁹² y se valora, sobre todo, el humor que se desprende de situaciones bien construidas, contrastes, contradicciones, desproporciones. Las opiniones vertidas sobre el tema coinciden en el diagnóstico de pobreza y adulteración que afecta al teatro cómico, en estrecha relación con la atrofia de un público incapaz de superar el nivel de la acción para llegar al de la idea, que es donde se encuentra la más noble y profunda raíz de la comicidad. Enrique de Mesa llega a decir que

"hay en nuestro público una falta de aptitud espiritual para percibir lo cómico"¹⁹³.

En esta línea, Jacinto Grau reivindica la farsa, en su sentido originario, como gran mecanismo de liberación:

"En la farsa nos redimimos de toda la angustia y la injusticia, con la ironía y con la burla. El ridículo

¹⁹²De los primeros años del siglo datan una serie de trabajos que ahora sirven como fundamento para esta revisión: recuérdense los de Bergson (*Le rire*, 1900), Teodoro Lipps (*Komic und Humor*, 1898) y Freud (*El chiste y su relación con el subconsciente*, 1905).

¹⁹³Mesa, E., Apostillas extravagantes. Lo cómico, *El Imparcial*, 3 de Marzo, 1929

nos liberta y nos venga. La befa castiga, y cuando llega a la suprema categoría del humor nos permite contemplar el mundo con el gesto soberano de un dios que comprende y se ríe"¹⁹⁴.

Opiniones cuyo contenido crítico queda justificado si se tiene en cuenta la clase de comicidad que dominaba los escenarios: el astracán, encabezado por Muñoz Seca, con sus retruécanos, chistes verbales, abuso de una acción disparatada y protagonistas sin ápice de sustancia humana. La humanidad es, a juicio de todos, uno de los componentes esenciales de lo cómico:

"La situación azarosa de un protagonista cómico llegará a interesarnos tanto más y a parecernos tanto más cómica cuanto más reconozcamos en él cualidades vivas y normales de humanidad corriente"¹⁹⁵.

En este contexto la obra de Arniches aporta una de las líneas renovadoras del humor: lo grotesco¹⁹⁶. Subversión de la estética realista¹⁹⁷, pero también firme y productivo contraste con el humor astracanesco. Como afirma Manuel Pedroso de Es

¹⁹⁴ Grau, J., Un granteatro en desuso. La farsa, Heraldo de Madrid, 30 de Mayo, 1925. Véanse también las opiniones de Antonio Espina en Lo cómico contemporáneo, El Sol, 24 de Diciembre, 1926 y de Rafael Marquina en Dos obras bien orientadas, Heraldo de Madrid, 11 de Junio, 1927 referido a Una noche de primavera sin sueño de Jardiel Poncela y El día menos pensado de Estremera.

¹⁹⁵ Marquina, R., Dos obras bien orientadas, cit.

¹⁹⁶ Grotesco que Valle Inclán llevará a su máxima estilización en el esperpento. Zamora Vicente lo conecta con el género chico y el teatro cómico en general: este teatro menor, "arrabalero, localista y vulgar", proporciona su andamiaje a la deformación grotesca.

Zamora Vicente, A., La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de bohemia"), Gredos, Madrid, 1974 (2ª ed.). En especial los capítulos 2, 3 y 4 (p. 24-64). La perspectiva deformadora y dislocada de Arniches, ocupa un lugar de privilegio en este conjunto de materiales sin los cuales es difícil entender el esperpento. La relación entre la obra de ambos autores es incuestionable, y son varios los estudios que se refieren a ella; entre ellos, destaco el de Enguídanos, que además de realizar el análisis comparativo entre La cara de Dios de Arniches y la de Valle Inclán, llega a calificar algunas obras del primero de auténticos "preesperpentos". Enguídanos, M., Fin de siglo. Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, p. 9-24.

¹⁹⁷ Así lo consideran Dougherty y Vilches, ob.cit. p. 65.

mi hombre,

"la fuerza cómica se halla concentrada en la afirmación humana de D. Antonio en el segundo acto"; porque "la gracia se halla en el carácter, en la situación. No en un revuelo de hojas de calendario. Esta es la causa del rebajamiento de la escena española"¹⁹⁸.

Lo grotesco es una forma cómica claramente superadora del verbalismo y la acción insustancial de astracán y vodevil. Fernández Almagro observa que las obras grotescas de Arniches llevan

"a la creación por la arbitrariedad; a la emoción por la pista extraña de un burla-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que rusos e italianos han traído y llevado lo grotesco, como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida". Con ello, "se establece un contacto insospechable entre nuestro teatro y determinadas direcciones de la literatura dramática extranjera"¹⁹⁹.

Al resultado grotesco que da carácter a una obra o a un personaje, se llega por la adecuada combinación y tratamiento de unos recursos determinados, que serían las células elementales de la arbitrariedad, la distorsión y el contraste. Entre ellos, hay que contar las deformaciones lingüísticas que llevan a la caricatura, la creación de situaciones puntuales, las respuestas ingeniosas o disparatadas, los automatismos que quiebran el tono esperado...Recursos que constituyen el bagaje propio de nuestro autor y que están siempre presentes; el mayor desarrollo de unos u otros determinará que el producto final sea una simple burla, un enredo artificioso, pintura de tipos, sacudida emocional o creación grotesca. En todo caso, su conocimiento es necesario

¹⁹⁸Heraldo de Madrid, 23 de Diciembre, 1921.

¹⁹⁹Cit. por Díez Canedo en Artículos de crítica teatral, Joaquín Mortiz, México, 1978, p. 36-37

para valorar el uso y calidad de cada uno de ellos. El análisis que sigue pretende este objetivo, y parte del agrupamiento de los resortes cómicos en las dos categorías habituales: los basados en el lenguaje y los de naturaleza no esencialmente lingüística.

Procedimientos lingüísticos

A riesgo de ser reiterativa (el propio autor lo es), hay que volver a constatar la presencia de recursos de sobra conocidos, como la DISEMIA de palabras y frases. Un procedimiento habitual en Arniches desde su primera obra, cuyo empleo, sin embargo, disminuye ahora drásticamente: el que haya 16 obras donde no se documente un solo caso de disemia de palabras, y que la disemia de frases sólo se pueda encontrar en cinco obras es algo insólito hasta este momento.

Otro tanto puede decirse de las COMBINACIONES FONICAS O LEXICAS para producir nuevos sentidos: sólo esporádicamente se emplean estos procedimientos (en cinco obras en cada caso). Lo encontramos, por ejemplo en *La heroica villa*, cuando se leen los nombres que hay a pie de foto

"De izquierda a derecha: A, señorita Urrea;
B, Cordero; C, Porras; D, Cabeza; E, Revuelta"²⁰⁰.

O en ¡Mecachis, qué guapo soy!:

²⁰⁰ La heroica villa, cit. p. 43

"...hoy se juegan las singles de señoritas.
-¿Las ingles de quién?"²⁰¹.

Esto quiere decir que la comicidad de base lingüística está conseguida mediante los recursos de creación más personal, aquellos no heredados en los que Arniches se ha definido como creador inimitable: deformaciones, comparaciones, perífrasis, etc. Son los más abundantes y los ejemplos son numerosos.

Las DEFORMACIONES, en sus múltiples variantes, son el procedimiento que hace inconfundible una obra arnichesca. En algunas piezas se prodigan de forma especial: La chica del gato, Es mi hombre, El señor Adrián el primo, Los chamarileros... De entre esta abundancia, citaré sólo algunos casos que incluya las diferentes variantes²⁰².

Etimología popular:

"...haciendo cola pal martiriologio"²⁰³.

"...a mí, monosmaníacos, no"²⁰⁴.

Automatismo:

"...para la sección de huérfanos de padre, madre y demás familia"²⁰⁵

"...a caa puerco...le llega su San Martín de Valdeiglesias"²⁰⁶

²⁰¹ Arniches, C., ¡Mecachis, qué guapo soy!, Madrid, 1927, p.21

²⁰² No explico en qué consiste cada una puesto que ya lo hice en las etapas anteriores

²⁰³ La chica del gato, cit. p.16

²⁰⁴ Arniches, C. y Estremera, A., Don Quintín el amargao o el que siembra vientos..., "La Comedia", Madrid, Julio, 1925, p.14

²⁰⁵ ¡Adiós Benítez!, cit. p.7

²⁰⁶ Los celos me están matando, cit. p.4

"...pa que nos trazase la línea férrea de conducta a seguir"²⁰⁷.

Derivaciones insólitas:

"Al principio pa pasatiempearme, lo confieso..."²⁰⁸

"Aguarde usted, precauciémonos"²⁰⁹

"...Me he tenido que martingalear un truco..."²¹⁰

Deformaciones de frase hecha por cambio de algún elemento:

"Como tres gotas de Lozoya..."²¹¹

"...o por la harina lacteada que me han dao, te juro..."²¹²

"...me estoy metiendo en camisa de ocho metros veinticinco, que vienen a ser las once varas aproximadamente..."²¹³.

Deformación de frase hecha por incremento:

"Es el huevo frito de Colón"²¹⁴

Cruces de palabras:

"...su abuelo, que también era sastre, como sus ascensores..."²¹⁵
(ascendientes + predecesores)

²⁰⁷ El señor Adrián el primo, cit. p. 11

²⁰⁸ La hora mala, cit. p. 44

²⁰⁹ Arniches, C., Paso, A., Estremera, A. y Linares Baeza, ¡Qué hombre tan simpático!, Madrid, 1925, p. 19.

²¹⁰ El señor Adrián el primo, cit. p. 19

²¹¹ El solar de Mediacapa, cit. p. 12

²¹² Los chamarileros, cit. p. 15

²¹³ Es mi hombre, cit. p. 70

²¹⁴ La chica del gato, cit. p. 19

²¹⁵ El solar de Mediacapa, cit. p. 12

"Es un boicoteaje"²¹⁶.
(Boicot + sabotaje)

Cruce de frases hechas:

"Si te he visto, que te den morcilla"²¹⁷.

Deformación de cultismos:

"Tuya afectadísima..."²¹⁸

"...sin gerónimo de duda..."²¹⁹

"...si es como obra de misericordia y longanizanimidad,
vale"²²⁰

El uso de cultismos y préstamos es, como se sabe, una de las fuentes más productivas de efectos cómicos. Cultismos y préstamos, naturalmente, mal empleados, incorrectos, deformados:

"...no debe tomarse esos disgustos por cosas tan baladises..."²²¹

"Es trasdicional, como se dice ahora"²²²

Deformación de préstamos:

"¿Quieres tomar un coquetel?"²²³

²¹⁶ El señor Adrián el primo, cit. p. 12

²¹⁷ La dichosa honradez, cit. p. 54

²¹⁸ Los chamarileros, cit. p. 12

²¹⁹ Ib. p. 21

²²⁰ Es mi hombre, cit. p. 131

²²¹ D. Quintín el amargao, cit. p. 11

²²² El solar de Mediacapa, cit. p. 11

²²³ D. Quintín el amargao, cit. p. 36

- "Corcuera -...además, que esta casa no es una casa, es una "garsonier"
 Feito -¡Atiza! ¿A que me he metido en una iglesia protestante?"²²⁴
- "Liborio -Mira la hoja almanaqueña, limítrofa a tus narices, instalada en ese "buró" (francés), y sus dos guarismos aritméticos te dirán "a priori" (latín) el objetivo de mi "interviú" (inglés), con más elocuencia que un orador de los que están en mutis (esperanto)"²²⁵

Contrastes entre cultismos y vulgarismos:

"...que mi cadáver les acuse de la gorrinería que m'han inferido"²²⁶.

Las COMPARACIONES son un recurso también de gran rendimiento: en algunas obras llegan a registrarse hasta doce y catorce ejemplos. Su construcción se ajusta a varios modelos:

. De estructura clásica, con fórmula comparativa explícita del tipo "más...que" o "menos...que":

"Parecía más serio que una corbata negra"²²⁷

"Está usted diciendo más tonterías que un bando"²²⁸

"...es más tonto que un juego de cacerolas"²²⁹

Con otras fórmulas comparativas:

²²⁴ ¡Qué hombre tan simpática!, cit. p. 17

²²⁵ El último mono, cit. p. 6

²²⁶ La dichosa honradez, cit. p. 54

²²⁷ La chica del gato, cit. p. 71

²²⁸ Arniches, C., Mariquita la pispajo, Madrid, 1921, p. 54

²²⁹ El solar de Mediacapa, cit. p. 58

"...Está usted dando unos resoplidos que parece un mercancías que no pué arrancar..."²³⁰.

"Venir con progresos científicos a estos establecimientos es como convidar a un grillo a almejas a la marinera"²³¹.

Sin fórmula comparativa explícita:

"Oye, tú, ¿quién es este acertijo de luto?"²³²
(se refiere a Virginio).

Y, hablando de Tono dicen que es

"la portada de "Le miruar des modes", que se ha desencuadernao"²³³.

"Se le extravián los ojos de un modo que no sé si habrá dao con ellos todavía..."²³⁴

. Comparaciones hiperbólicas:

"Bueno, Amancio, los siete sabios de Grecia eran siete analfabetos comparados contigo"²³⁵.

"Le hice una brecha en la cabeza, que hay días que va a ponerse el sombrero y se le cae dentro"²³⁶.

"Son tres esculturas, de una estupendez, que la Venus de Milo ha presentado su dimisión por insuficiencia plástica, no te digo más"²³⁷.

Esta clase de comparaciones es tan frecuente que llegamos

²³⁰ Los chamarileros, cit. p. 50

²³¹ Rositas de olor, cit. p. 80

²³² Mariquita la pispajo, cit. p. 53

²³³ La heroica villa, cit. p. 11

²³⁴ La locura de D. Juan, cit. p. 37

²³⁵ Ib., p. 30

²³⁶ D. Quintín el amargao, cit. p. 26

²³⁷ La cárcel modelo, cit. p. 18

a encontrarla incluso en las acotaciones: en *La tragedia de Marichu*, se dice que Ramiro

"al oír a Tony, ha desaparecido con una celeridad como para poner en ridículo a una centella"²³⁸.

. Comparaciones explicadas: cuando la relación entre los dos términos no es perceptible a primera vista, o se le quiere dar un significado no habitual, producto del ingenio del personaje y bastante cercano al chiste, el mismo personaje aclara su sentido:

"Es en lo único que has tenido suerte, hija, en el novio. Eso es como un pedazo de pan: ¡lo muerdes y encima te alimenta!"²³⁹

"¡Cómo m'habré quedao de delgao, que no sé si podré suicidarme, porque lo que es como no m'apunte bien, no me doy!"²⁴⁰

"La mujer sin peligro es como la merluza sin mayonesa: no le sabe a naa"²⁴¹.

. Asociación directa con personajes que representan el grado máximo de la cualidad que se expresa:

"¡Adiós, Maquiavelazo!"²⁴²

"...hoy, que me s'ha disfrazao usté de Ciz Campeador..."²⁴³

"¡Eres el Pandereski del trombón, chico!"²⁴⁴

²³⁸ *La tragedia de Marichu*, cit. p. 1079

²³⁹ *Es mi hombre*, cit. p. 67

²⁴⁰ *La dichosa honradez*, cit. p. 56

²⁴¹ *Los celos me están matando*, cit. p. 3

²⁴² *La dichosa honradez*, cit. p. 22

²⁴³ *Es mi hombre*, cit. p. 94

²⁴⁴ *La tragedia de Marichu*, cit. p. 1113

"-¿Le doy con el fajo?
-¡Contente, Comillas!"²⁴⁵

. Por último quiero reseñar una comparación especial, que tiene el mismo tono y carácter de las greguerías ramonianas:

"Cipriano -...yo creo, Berenguela, que el diminutivo nos ayuda a achicar todo lo malo que nos rodea.
Berenguela -Sí; es como volver del revés los gemelos de la vida"²⁴⁶.

Otros recursos son los CHISTES, repartidos en abundancia por toda la obra y montados sobre contradicciones, absurdos lingüísticos y una perspectiva desproporcionada de los hechos y objetos cotidianos:

"...especialidad en primeras comuniones para niños y niñas de ambos sexos"²⁴⁷

"¡Vaya murga!...los tres a dúo"²⁴⁸

"...que se ve en Ocaña, condenao a dos años de cadena perpetua"²⁴⁹.

"-¡Sí, hombre, ese Dios que es capicúa!
-¡Ah, sí, Mahoma!"²⁵⁰

En ocasiones, los chistes están contruidos sobre un cambio de focalización en relación con el sentido esperable:

"-...la he dicho que las visitas han de ser ocho

²⁴⁵ La dichosa honradez, cit. p. 19

²⁴⁶ La condesa está triste, cit. p. 63

²⁴⁷ Es mi hombre, cit. p. 68

²⁴⁸ Los milagros del jornal, cit. p. 68

²⁴⁹ El camino de todos, cit. p. 18

²⁵⁰ ¡Qué encanto de mujer!, cit. p. 14

a diez.
 -¿Y qué te ha dicho?
 -Que ellos no son más que cuatro, pero que tienen
 derecho a entrar"²⁵¹

El universo de significados del espectador le lleva inevitablemente, a interpretar "de ocho a diez" como "horas". El inesperado cambio de sentido es lo que produce el efecto cómico. Parecido mecanismo opera en:

"Ni que viniera Pío undécimo, ni Pío dos décimos"²⁵².

Por último, hay que mencionar el uso de las PERIFRASIS, que caracterizan el habla popular madrileña, pero que también se encuentran en otros contextos:

"Inestimable contertulio, ruégole que con la más discreta sordomudez tenga la amabilidad de movilizarse a noventa por hora con rumbo a la vía pública"²⁵³
 (= que se calle y se marche).

"...que te voy a traumatizar la región nasal!"²⁵⁴
 (= te voy a romper las narices).

"...y al prójimo, que le frazmente una esalación"²⁵⁵
 (= que le parta un rayo).

En La cárcel modelo hay perífrasis construidas sobre el lenguaje culto:

"Marcelino, rinde el bagaje sobre el adoquinado"²⁵⁶.

²⁵¹ La cárcel modelo, cit. p. 49

²⁵² ¡Adiós, Benítez!, cit. p. 64

²⁵³ Es mi hombre, cit. p. 105

²⁵⁴ ¡Qué hombre tan simpática!, cit. p. 81

²⁵⁵ El solar de Mediacapa, cit. p. 15

²⁵⁶ La cárcel modelo, cit. p. 10

"No se atalaya el más nimio rumor. La cárcel permanece en la más silenciosa sordomudez"²⁵⁷.

Qué duda cabe que todos estos procedimientos contribuyen a la creación de un mundo deformado, donde la caricatura es norma y el exceso, realidad habitual. Los recursos de base lingüística, pues, se integran en la construcción de lo grotesco o lo ridículo en la misma medida que la acción o los personajes cómicos; porque el lenguaje es uno de los niveles donde se marcan las desviaciones de lo cotidiano que conducen al ridículo, como lo son también el aspecto físico, el vestido, la moral, los sentimientos, etc. El ridículo viene a ser una forma de castigo que permite al espectador reírse de quien se ha salido de su sitio o ha transgredido el orden, aunque sea momentáneamente o sólo en apariencia.

Naturalmente, en una obra tan abundante, los resultados son desiguales, como ya he señalado para otros aspectos. El pecado más frecuente de nuestro dramaturgo es la acumulación innecesaria y las explicaciones que, más que potenciar el efecto cómico, pueden llegar a anularlo. Y tampoco pueden olvidarse algunas obras de corte astracanesco (**¡Qué hombre tan simpático!, La cárcel modelo**), cuya carencia de humanidad en los personajes y de verosimilitud en las acciones resta a los recursos lingüísticos el soporte necesario para que sean algo más que puro verbalismo. Como opina Enrique de Mesa, se limitan a una "chabacana caricatura

²⁵⁷Ib.p.77

del lenguaje"²⁵⁸ donde lo más disparatado tiene cabida.

Pero el otro Arniches, el que sabe encontrar el punto de equilibrio entre la burla y la piedad, el gran conocedor del lenguaje sabe retorcerlo, exprimirlo y deformarlo para construir con él ese mundo irreal, pero profundamente humano, de sus mejores creaciones.

Recursos no lingüísticos

La naturaleza cómica de las situaciones reside en la perspectiva singular con que se presentan hechos cotidianos. El detalle inesperado, el revés de las cosas, el enfoque extraño que convierte a la acción en un automatismo capaz de provocar la risa: este es el desafío para un autor que pretenda llegar a esa comicidad de noble raíz, antes aludida.

Las situaciones cómicas que Arniches plantea responden a varios tipos, según la índole de sus fuentes.

Un primer grupo son las derivadas de relaciones amorosas, una de las fuentes más rentables para la risa: infidelidades, pretensiones inviables, desproporcionadas o ridículas, los celos y las infinitas variantes del galanteo. Véase, por ejemplo, el comportamiento, por completo ridículo, de los hombres de Villanea para conseguir los favores de Isabel, en *La heroica villa*, o en *¡Qué encanto de mujer!* con relación a Totó: los criados, el viejo gotoso, el pintor fracasado y los pollos bien

²⁵⁸El Imparcial, 30 de Enero, 1924

de la localidad se trastornan hasta la extravagancia ante esta mujer que se ríe de sus bufonadas. Y, desde luego, todas las escenas de celos que se suceden en *Los celos me están matando*, son constantes pruebas de absurdo que hacen reír por lo disparatado de sus términos.

Un segundo grupo son las derivadas de la fragilidad de la naturaleza humana, cuyos flancos más débiles constituyen una magnífica plataforma para la burla: la indefensión, el miedo, la timidez, la debilidad por la comida o la bebida y también la ignorancia, la torpeza que lleva a cometer errores, las cosas mal hechas.

Ya se sabe que el miedo es uno de los grandes recursos de Arniches. El tercer acto de *La heroica villa*, con su oscuridad, aparatosa tormenta, luces y sombras por las ventanas y un personaje amedrentado por el temor a las ánimas, contiene escenas de la más rancia estirpe arnichesca, que se reproducen casi idénticas, en el segundo acto de *Me casó mi madre*.

Por su parte, la escena de las monjas en *La chica del gato* provoca risa por la ignorancia de estas acerca del funcionamiento del tubo acústico -ilustre antecesor de nuestro portero automático- que desata reacciones de sorpresa, susto y torpeza de gran regocijo para quien las contempla desde fuera.

El mismo efecto provocan las pocas mañas modisteriles de Leonor, que confecciona un traje de marinero capaz de asustar al más templado. Arniches describe la aparición de la "víctima" en una acotación tan expresiva que la sola contemplación del personaje basta para conseguir el efecto cómico:

"La madre saca, cogido de la mano, al niño, que viene vestido de marinero, con un traje de piqué blanco, hecho una verdadera birria. Una manga muy corta, la otra muy larga. Lo mismo ocurre con las perneras del pantaloncito. El cuello le viene sobre un hombro, y tiene un ancla en el pecho y la otra en la espalda. El bolsillo casi en el sobaco. Lleva una gorrita blanca con cinta negra, sobre la que se lee en letras doradas: "El Terror".²⁵⁹

También la pobreza, en tanto que situación de debilidad es motivo para la burla, pero en mucha menor proporción que en épocas anteriores. Sólo en algunas ocasiones se hacen bromas sobre la miseria:

"-¿Pero le llamas puré a las sopas de ajo?
-También le llama uzté entremeses a zilbar La montería cuando noz zentamoz a la meza. Todoz tenemos derecho a fantazear"²⁶⁰.

Son cómicas las escenas donde se hace visible la rudeza y primitivismo de los personajes, en los ambientes rurales: El tío Quico, En Aragón hi nacido, Coplas de ronda. Comicidad emparentada con antiguos modos de hacer, tan poco adecuados a estos momentos y a la orientación que sigue nuestro autor, que cabría preguntarse por la intervención real de Arniches en su montaje (todas son obras escritas en colaboración).

Los defectos físicos, como la sordera de Pepe en Para ti es el mundo, o los abundantes casos de jóvenes ceceantes (debía ser un recurso de gran efecto, a juzgar por la profusión con que lo utiliza Arniches), son motivo para la risa en tanto que denotan una distancia respecto a lo habitual; algo anormal o

²⁵⁹ Es mi hombre, cit. p. 74

²⁶⁰ La dichosa honradez, cit. p. 6. Las escenas I y II se construyen en su totalidad sobre este recurso.

extraño que se deja ver, igualmente, en otro tipo de marcas como la hipocondría (el enfermo imaginario de *La risa de Juana* o ¡Mecachis, qué guapo soy) y la cleptomanía (*La condesa está triste*).

Un tercer grupo de situaciones cómicas son las derivadas exclusivamente de exigencias argumentales: los trucos y engaños que siempre salen mal, los efectos de final de acto, los encuentros casuales, etc. Situaciones preparadas mediante un artificio que implica manipulación de la realidad; es decir, se trata de casos de naturaleza distinta a los grupos anteriores. Aquí el autor juega con los mecanismos mentales que, desde el principio de los tiempos hacen reír al espectador: la sorpresa, el ingenio, lo imprevisto y hasta alguna incursión en el humor negro.

El tratamiento dramático de las clases bajas y, ahora también, de la burguesía, da origen a otro grupo de situaciones que se basan en un desarrollo hiperbólico de algunos rasgos de clase. Por ejemplo, son cómicas -siempre lo han sido- las violentas discusiones de las bravías; violencia que, en la clase media, se torna histerismo o neurastenia. La petulancia, la cursilería o las presunciones ridículas dan origen a escenas de verdadera comicidad en *La heroica villa*, *La tragedia de Marichu*, etc..

Por último, hay que mencionar todas aquellas escenas que suponen una deformación de la realidad. Son las escenas en que mejor se refleja la óptica grotesca, mediante la aplicación de los mecanismos deformadores que señalé al hablar de la organización dramática. Situaciones en que las personas resultan "cosificadas" y donde se hace evidente el contraste entre apariencia y realidad;

pero sin olvidar que, en ellas, la comicidad tiene su contrapunto en la compasión y que el escape de la risa no es siempre posible. Así son las escenas de D. Antonio en la casa de juego, mostrando una apariencia de frialdad inflexible que encubre un extremado terror, o las de Badanas o D. Juan en tesituras semejantes.

En todo caso, la exageración y la desproporción son las mejores armas de Arniches para crear situaciones cómicas. La hipérbole destruye cualquier intento de verosimilitud y subvierte el principio mimético en virtud del cual el escenario contiene la vida real. No es realista el teatro arnichesco: la irascibilidad de D. Quintín y las reacciones de sus víctimas no se inscriben en los límites de la lógica; las desventuras de Nicasio cuando aprende a conducir un automóvil resultan de una desproporción a todas luces inverosímil; las gestiones para encontrar alojamiento en La cárcel modelo rayan en lo absurdo:

"...se ha quedado ahí dentro, tratando de convencer a los señores de Manteca, que están instalados en la despensa, a ver si quieren cederme un vasar, en cuyo caso tú te instalarías en una tinaja de muy buenas condiciones higiénicas, porque tiene tres agujeros, y que he visto a la entrada"²⁶¹.

A propósito de D. Quintín el amargao, señala Fernández Almagro "la deformación de líneas" que acusa la obra, en virtud de la cual

"lo cómico se muda en grotesco, lo dramático del carácter se tuerce en melodramático. De suerte que nos encontramos ante una mixtura de sabor genuinamente "arnichiano"²⁶².

²⁶¹La cárcel modelo, cit. p. 11

²⁶²La Época, 27 de Noviembre, 1924

Lo grotesco tragicómico, tal como Arniches lo plantea, es una superación de las categorías clásicas de tragedia y comedia que responde, según Cardona, a una concepción moderna del arte²⁶³ y con la que Arniches, como ya señalaba Fernández Almagro²⁶⁴, entronca con una de las líneas más interesante del teatro contemporáneo.

El mismo sistema empleado para construir situaciones se aplica a los personajes. También en ellos encontramos la marca de carácter llevada al extremo, la inadecuación con unos patrones de conducta esperables. Por ello son cómicos. Medardo lo es por su pedantería, D. Sisinio, D. Publio y D. Taciano, por su retórica vacía (todos estos en ¡Adiós, Benítez!); Ismael (El solar de Mediacapa) por un tic lingüístico en razón del cual plantea sin cesar preguntas absurdas a sus interlocutores; D. Cipriano y D^a Berenguela (La condesa está triste) por su anacronismo visigótico. Otros lo son por su ingenio extraordinario, como los chamarileros, Demetrio y Atilano.

Personajes, situaciones y lenguaje: todos ellos, elementos al servicio de un mismo fin, que Arniches, modestamente, cifra en entretener un rato al espectador; pero que, en más de una ocasión, supera ese límite y proporciona una sugerente forma de aproximación a la realidad.

²⁶³Cardona, R., El esperpento como género, "Insula", nº 531, Madrid, Marzo 1991, p. 20

²⁶⁴Fernández Almagro, M., La transfiguración del sainete, ABC, 17 de Octubre, 1956.

CUADRO 4

TIPOS Y DISTRIBUCION DE SITUACIONES COMICAS

GRUPOS	CLASES DE SITUACIONES	OBRAS
Relaciones amorosas	Infidelidades	130, 146, 147, 150, 155
	Celos	146, 147
	Pretensiones ridículas	143, 146, 148
Debilidades humanas	Miedo	126, 145, 151
	Timidez	149
	Ignorancia, torpeza, error	124, 125, 127, 129, 141, 142, 143, 151, 157, 158
	Pobreza	133, 135
	Primitivismo	130, 136, 143, 148, 149, 156
	Defectos	127, 129, 139, 156, 157, 158
Argumentales	Estratagemas	133, 141, 143, 146, 147, 150, 152, 154, 155
	Efecto final	125, 150, 158
Rasgos de clase social	Bravías	125, 135, 159
	Burguesas	126, 130, 141, 146, 150, 160
Grotescas	"Cosificación de personas"	127, 136
	Deformación	127, 132, 137, 152, 158, 160

LA RECEPCION DE LA OBRA

EL PUBLICO

El estudio de los precios de las entradas en los teatros de Madrid, que proporcionan Dougherty y Vilches²⁶⁵ es determinante para establecer el tipo de público que podía acudir a estos espectáculos. Tan sólo el Novedades y el Martín tenían precios asequibles a las clases populares, y una oferta teatral también en consonancia con este público. Los teatros donde mayoritariamente estrena Arniches en esta década, cuentan con un público burgués e incluso aristocrático, que prefiere obras cómicas y desea alimentarse con una ilusión de realidad que convierte en su propia realidad.

El carácter distintivo de este público, y su papel en la tan traída y llevada crisis teatral son objeto constante de análisis y comentario.

Es común la idea del mal gusto generalizado; de la corrupción y decadencia de un público al que, con duras palabras, Baeza representa como

²⁶⁵Dougherty, D., y Vilches, M.F..ob.cit.p.22-24

"el burgués aficionado a repantingarse unas horas ante la sandez de la grey astracanesca, con la satisfacción de quien se dispone a activar la función digestiva con el estremecimiento sincrónico de la panza que le hace las veces de entendimiento"²⁶⁶.

En este artículo, y en el titulado **El menos culpable** (2 de Noviembre, 1926), analiza los rasgos más destacados de esta decadencia, y hace notar que la insensibilidad e incultura que demuestra el público de teatro no se corresponde con la situación de otras disciplinas artísticas (por ejemplo, la música, que cuenta con un público "curioso, apasionado y maleable"). Pero, además

"El proceso de degeneración no ha seguido una línea evolutiva, sino que se ha declarado bruscamente. No se advierte un declive paulatino, sino una decadencia casi instantánea"²⁶⁷.

El público ha pervertido su naturaleza y su función: se ha convertido en dictador de normas y pautas, a cuyo juicio inapelable debe someterse el arte y el artista²⁶⁸. Baeza se lamenta de una situación que choca frontalmente con lo que, a su juicio, debe ser el espíritu genuino del espectador: en lugar de enfrentarse a la obra de arte como un juez ante el presunto delito, debería hacerlo con el ánimo del descubrimiento, de la comprensión de algo nuevo que le permita penetrar en el alma ajena.

²⁶⁶Baeza, R., La Hidra, El Sol, 17 de Octubre, 1926

²⁶⁷Baeza, R., El menos culpable, El Sol, 2 de Noviembre, 1926.

²⁶⁸Expresiones como la de "juez soberano", "juicio inapelable", etc. están constantemente en las críticas periodísticas, y, sobre todo, en las sesiones de estreno, de las que tanto depende el destino de una obra dramática.

La realidad de esta degeneración del público es constatada una y otra vez. Martínez Sierra, Julio Camba, Luis Astrana, Antonio Espina, Fernández Ardavín y Antonio de Obregón son algunos de entre los muchos que se pronuncian en tal sentido²⁶⁹.

Ahora bien: sobre esta premisa común, la polémica se establece en otros términos: ¿es el público la razón de la crisis teatral o es su víctima? Su vulgaridad y mal gusto ¿son causa del adocenamiento de la escena o son las obras (y, por tanto, autores, empresarios y actores) quienes han hecho un público de tales características? ¿Es el público culpable o inocente?

Casi todos los artículos citados tienen su propia respuesta a estos interrogantes. Las posiciones son encontradas: desde la de Fernández Ardavín, que afirma que "sólo con un público así ha sido posible el triunfo de un teatro sin literatura", hasta la de Baeza, cuando le califica de "el menos culpable", o la de Camba y Martínez Sierra que abogan por la necesidad de educar o incluso crear un nuevo público.

La disyuntiva que se ofrece a los autores es evidente: o escriben para ese público, y, por tanto, escriben "en necio, para darle gusto", o si intentan alguna clase de renovación - en el lenguaje teatral o en lo ideológico- su obra estará abocada al silencio y al fracaso. La labor educativa se muestra harto difícil, y los intentos de aproximación a la tragedia, la alegoría o la denuncia directa resultan fallidos por la dificultad para

²⁶⁹ V. Una conversación con Martínez Sierra en ABC, 18 de Abril, 1929; Astrana Marín, L., En torno del teatro, El Imparcial, 9 de Diciembre, 1928; Camba, J., Los autores dramáticos y el público, El Sol, 9 de Noviembre, 1926; Espina, A., Las dramáticas del momento, cit. p. 326-29; Fernández Ardavín, L., Teatro literario y teatro iletrado, ABC, 18 de Diciembre, 1930; Obregón, A., Diseción del público, El Imparcial, 26 de Enero, 1930.

estrenar y el escaso número de representaciones que alcanzan. Es el caso de Valle Inclán, de Unamuno, Rivas Cherif, Azorín, etc. Por otra parte, esta disyuntiva entre un teatro alimenticio y renovador tiene mucho que ver con la polémica entre teatro de minorías y de multitudes o, lo que es lo mismo, entre el llamado "teatro de arte" y el teatro popular.

Arniches se adscribe inequívocamente a la concepción del teatro para todos. Pero no cabe duda de que esta opción tiene sus servidumbres, y su obra las confiesa paladinamente. Una pieza como *La heroica villa*, donde realiza la más dura crítica a la burguesía provinciana, sólo tuvo 37 representaciones y no volvió a ponerse en escena en ninguno de los años siguientes. No creo que esta fría acogida pueda achacarse a la composición dramática de la obra, pues, si bien es cierto que su último acto abusa de efectos fáciles, la construcción, en general, es correcta y las situaciones están bien planteadas, incluso con momentos cómicos muy eficaces. En cambio, el fracaso de *¡Adiós, Benítez!*, con sólo 18 representaciones, sí puede explicarse por la endeblez de la obra: aunque en sus momentos iniciales propone una crítica similar a la anterior, pronto deriva hacia una trama de enredos y suplantaciones que desvirtúa por completo tal planteamiento.

Por el contrario, otras obras, como *la chica del gato*, fuertemente apoyada en el carisma de Catalina Bárcena, o *D. Quintín el amargao*, que contaba con la alegre y pegadiza música de Jacinto Guerrero, además de una hábil dosificación de lo cómico y lo sentimental, no sólo tienen un enorme éxito en el

momento de su estreno, sino que en los años siguientes siguen representándose con la misma favorable acogida²⁷⁰.

No todo responde, sin embargo, a este fácil esquema. Forzoso es reconocer que también alcanzaron éxito de público algunas obras ciertamente interesantes y no acomodaticias, como *Es mi hombre* o como, en su momento, *La señorita de Trevélez*.

Si hubiera que valorar de forma global la recepción del público a la obra de Arniches, el resultado sería positivo. Sin olvidar que tuvo alguna temporada de poca fortuna en sus estrenos (casi de final de 1922 hasta 1924), en general sus obras se mantienen en cartel un tiempo aceptable, a veces porque su prestigio podía más que otras consideraciones²⁷¹.

En todo caso, los temas se acomodan a los esperados; el final feliz es inevitable; los valores que se imponen son los de la burguesía mesocrática, como expresa *Andrenio*, a propósito de *Es mi hombre*:

"La ideología es mesocrática, pero es sana y certera. Hay un robusto sentido común y una sensibilidad simpática, aunque no sea delicada, en sus comedias"²⁷².

Un gran pacto con el público burgués que Arniches siempre respeta; o, al menos, así lo percibe el público, porque, en ocasiones, hay un mayor grado de subversión de lo que advierte la primera mirada. La observación que hace Santorello, a propósito de *¡Mecachis, qué*

²⁷⁰ D. Quintín el amargao alcanzó en 1924 cerca de las 200 representaciones, número que superó en 1925.

²⁷¹ Prestigio que servía de soporte para el trabajo de autores jóvenes que le pedía su colaboración y se aseguraban así un número suficiente de representaciones.

²⁷² La Época, 23 de Diciembre, 1921.

guapo soy!, ilustra a la perfección los términos de este pacto:

"Tratábase ahora del Infanta Isabel -público de tarde, de parejas, de carabinas-, y, naturalmente, lo que D. Carlos le sirviese había de responder a su segunda modalidad. Mucho más, cuando era estreno para Pascuas lo que se pedía, y para un ramillete de artistas jóvenes, distinguidas, bonitas, que había de vivir con elegancia y naturalidad las peripecias del mundo "bien"...

...Los propios y auténticos retratados han vuelto a aplaudirle al reconocerse de nuevo en el escenario. ¿Los demás? Pues los demás, que acaso acabarían cansados, si no del dibujante humorista, de la identidad del original... ¡Como no son público del Infanta Isabel, no hay por qué tomarles en cuenta ahora!"²⁷³.

LA CRITICA

Es también Ricardo Baeza quien realiza la más penetrante y valiosa reflexión sobre el estado de la crítica teatral, segundo agente de la recepción y colectivo de gran importancia en el mundo de la farándula.

Tras constatar su deplorable situación y su absoluta falta de prestigio, indica como causa principal de ello una escasez de conocimientos y cultura que hace imposible lo que debería ser su verdadera función: comprender y explicar las obras. A cambio de eso se han constituido (o prostituido, igual que el público) en jueces inflexibles, cuya severidad carece de criterios en que fundamentarse²⁷⁴.

Pero no sólo es Baeza. Es opinión general que los críticos,

²⁷³ Bianco y Negro, 26 de Diciembre, 1926.

²⁷⁴ Baeza, R., Crítico, Crítico y Compañía, El Sol, 6 de Noviembre, 1926.

más que orientar, desorientan, porque sus juicios están fuertemente condicionados por el compadrazgo y el personalismo. Amistades y enemistades, intereses, antipatías y resentimientos, además de la vanidad personal y un deseo de prestigio gremial, les llevan a emitir juicios que poco tienen que ver con una honesta y rigurosa valoración de la obra; valoración que su escasa formación intelectual y literaria impediría en todo caso.

Un hecho ilustrativo de este estado de opinión fue la polémica desatada por unas declaraciones de Azorín sobre la incompetencia de los críticos y su absoluta inepticia para valorar un teatro nuevo, realizadas a raíz del estreno de su primera obra teatral, *Old Spain*. Este audaz acto de rebeldía contra la todopoderosa casta de los críticos, fue el detonante de un auténtico escándalo, cuyos ecos todavía se oían dos años más tarde, en las páginas de El Imparcial. Fueron varios los autores que alzaron sus voces en el mismo sentido cuando recibían críticas adversas.

El mismo papel del crítico, situado en un lugar intermedio entre autor y público favorecía sobremanera este tipo de reacciones. En relación con los autores, se había colocado en una posición de superioridad, en cuanto que de sus opiniones dependía, en gran parte, el éxito o fracaso -más este último- de una obra. Una crítica adversa en el estreno podía retraer a los espectadores y acaso hundir la obra. No es de extrañar la reacción de algunos autores contra esta dictadura, por otra parte falta de legitimidad.

Respecto al espectador, aunque admitían su condición de juez inapelable, no dejaban de considerarle inferior, o cuando menos, distinto. A la hora de aplaudir o rechazar una obra,

eran más las discrepancias que las coincidencias. Las diatribas contra la ignorancia y mal gusto del público indican la distancia que mediaba entre ambos sectores y la conciencia de superioridad del crítico.

Sobre estos supuestos, interesa a nuestro propósito determinar dos puntos: el grado de competencia de estos críticos para dar respuesta a la oferta teatral de su momento, y cuál fue, exactamente, la recepción crítica de la obra arnichesca, no siempre coincidente con la comercial (tampoco divergente por necesidad).

Entre la numerosa pléyade de críticos, gacetilleros y cronistas de oficio que se ocupaban de la crítica teatral en las páginas de los periódicos, es forzoso reconocer la presencia de auténticos creadores e intelectuales de prestigio, capaces de hacer análisis agudos e inteligentes comentarios de la obra estrenada. Bien es cierto que no son la mayoría; pero la profusión de revistas especializadas, secciones fijas en los periódicos, suplementos literarios y colaboraciones, dan cuenta de la rica actividad de unos hombres de sólida formación, gran cultura y fina sensibilidad²⁷⁵. No hay más que mencionar los trabajos de Díez Canedo, Andrenio, Manuel Pedroso, Enrique de Mesa, Melchor Fernández Almagro, Luis Gabaldón o José Alsina. Convencidos de la labor educativa de la crítica y de la necesidad de educar al público, realizan sus valoraciones con rigor, independencia de juicio y conocimiento de causa; aunque cada uno, desde luego, con su sello personal y a veces condicionados por cuestiones externas (la premura

²⁷⁵El trabajo de César Antonio Molina, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Endymion, Madrid, 1990 proporciona abundantes datos sobre estas actividades, que no se reducen al ámbito de lo teatral.

de tiempo es la más nociva) que les llevan a simplificaciones o juicios de compromiso.

El análisis de las críticas realizadas a las obras de Arniches pone de relieve lo que parece ser uno de los rasgos más destacados de la crítica de este momento: su preocupación por delimitar géneros y establecer sus características.

Además de la indispensable información sobre el argumento, la interpretación, montaje escénico y, en su caso, la música, los críticos más destacados dedican gran parte de su reflexión a valorar en qué medida la obra responde al género a que se adscribe; y muy en relación con esto, a determinar el significado de cada nueva obra en el conjunto de la producción de su autor.

El empeño por definir los géneros se constata una y otra vez. A la observación sobre la adecuación de la obra al género que proclama, sigue, con frecuencia, una descripción de los caracteres más sustantivos de dicho género. Sorprendería conocer el número tan elevado de críticas construidas sobre este paradigma. La siguiente de Laserna es una muestra de ello:

"¿Sainete? Melodramita comprimido, como aquellos de la antigua manera de Arniches y sus imitadores. Para ser sainete, sainete puro -y clásico- le falta el fiel reflejo y el comentario cómico o satírico de las buenas y malas costumbres de la gente del pueblo, y le sobran la intención docente y la moraleja"²⁷⁶.

O bien, la opinión de Rafael Marquina sobre *El tío Quico*:

"Aunque los autores la llaman comedia, esta obra de los sres. Arniches y Aguilar Catena, tiene toda la traza de lo que, pervirtiendo el sentido verdadero de la calificación, se ha dado en llamar "melodrama": teatro

²⁷⁶ El Imparcial, 26 de Febrero, 1924. Crítica a *Los milagros del jornal*.

simplista, en que todo se fía al efectismo y a la habilidad puramente constructiva. Artimaña, arbitrio,artificio"²⁷⁷.

También Enrique de Mesa, agudo crítico y apreciado poeta, manifiesta reiteradamente su preocupación por el tema:

"Se trata de un juguete. ¿Pero qué es un juguete?" ²⁷⁸

"...Los sres. Arniches y Abati pretendían servirnos una humorada.(...) ¿Y qué es humorada?"²⁷⁹

"¿Por qué D. Carlos Arniches llama tragicomedia a este malaventurado solar...? (...) Ni Plauto ni nuestro Fernand de Rojas darían por buena la clasificación..."²⁸⁰

En todos estos casos sigue una explicación de lo que, en esencia, cada uno de los géneros mencionados.

Claro es que, a la hora de definir géneros, dos graves obstáculos vienen a condicionar el juicio.

El primero de ellos, y más grave, es la enorme labilidad de los propios géneros, que impide una definición precisa de las pautas a que cada uno debe ajustarse. Y no por desconocimiento, quiero suponer, de lo que tales géneros eran en su estado originario sino por las frecuentes mixturas que los transforman hasta hacerlos casi irreconocibles²⁸¹. El propio Arniches califica a Los chamarileros de "farsa sainetesca", a La hora mala de

²⁷⁷ Heraldo de Madrid, 31 de Marzo, 1925.

²⁷⁸ El Imparcial, 19 de Noviembre, 1927.

²⁷⁹ El Imparcial, 30 de Enero, 1929

²⁸⁰ El Imparcial, 22 de Diciembre, 1928

²⁸¹ Sólo a título de ejemplo recordemos las denominaciones que emplea Valle Inclán para sus obras: "Comedias bárbaras", "Escenas rimadas de una manera extravagante", "Coloquios románticos", "Auto para siluetas", "Melodrama para marionetas", etc.

"comedia dramática", a La dichosa honradez de "humorada grotesca", etc. No pueden sorprender, pues, las contradicciones entre los propios críticos, tal como observamos en El tropiezo de la Nati, adaptación, como se sabe, de La hora mala: en relación con su fuente, el crítico de La Época habla de un sainete convertido en zarzuela, el de ABC, de comedia convertida en sainete y el de El Imparcial, de melodrama sainetesco pasado a zarzuela.

Esto nos lleva a considerar el segundo obstáculo, derivado del primero: la subjetiva apreciación de los críticos que les lleva a destacar unos aspectos u otros en obras que contienen elementos propios de varios géneros. Así, la percepción de que lo sentimental domina sobre lo cómico (o viceversa), de que el artificio técnico ahoga el conflicto dramático, o de que la unidad de la obra está bien lograda, son factores determinantes del juicio crítico y explican las contradicciones que a veces se encuentran.

A propósito de *Es mi hombre*, unánimemente considerada como una de las mejores obras de Arniches, Manuel Pedroso afirma:

"¿Qué tiene *Es mi hombre* de tragedia grotesca? Nada. Es farsa sentimental. Rebosa en la obra la gracia y la habilidad. Lo trágico, ausente"²⁸².

Mientras que Enrique de Mesa opina:

"El concepto de lo trágico grotesco, sucesivamente tanteado y realizado por D. Carlos Arniches en producciones anteriores, alcanza en esta última obra su plasmación definitiva y cabal"²⁸³.

²⁸² Heraldo de Madrid, 23 de Diciembre, 1921.

²⁸³ La Correspondencia, 23 de Diciembre, 1921.

Y Andrenio la considera, a pesar de todo, una comedia:

"Nos empeñamos en llamarla así, valga por tragedia grotesca si el autor tiene empeño"²⁸⁴.

Tras este afán por los géneros, el otro tema relevante en las críticas es la relación que siempre se establece entre cada nueva obra y el conjunto de la producción de su autor.

La trayectoria anterior de Arniches, como la de cualquier otro, genera unas expectativas; se espera de él aquello en que se le considera diestro. Expresiones tales como "sello inconfundible", "estirpe claramente arnichiana", "marca Arniches", una obra "a lo Arniches", etc., denotan todo un marco de referencia en función del cual se valora cada estreno:

"...al fin ha vuelto Arniches a la Catedral y ha querido volver como triunfador y con una de sus producciones más personales. D. Quintín el amargao o El que siembra vientos..., lleva el sello inconfundible de su autor, tanto en el fondo como en la textura externa de la obra. Es un sainete puramente arnichesco..."²⁸⁵.

O lo contrario:

"El habilísimo hacedor de obras teatrales D. Carlos Arniches ha sufrido una lamentable equivocación con la obra estrenada ayer en Eslava"²⁸⁶.

En razón de estos patrones previos, los críticos opinan que la obra no aporta nada nuevo, que Arniches se ha metido por un camino poco adecuado a su capacidad o, por el contrario, que ha vuelto a su lugar natural o a su auténtica raíz dramática,

²⁸⁴La Época, 23 de Diciembre, 1921.

²⁸⁵Heraldo de Madrid, 27 de Noviembre, 1924.

²⁸⁶Francisco Aznar en La Correspondencia, 16 de Abril, 1921.

como afirma con vehemencia Enrique de Mesa al comentar *El señor Adrián el primo*:

"¿Qué ha hecho el señor Arniches para recobrar su primera lozanía, y merecer el galardón del lauro popular y el voto favorable del severo, exigente y descontentadizo cronista de El Imparcial? Pues una cosa muy sencilla: buscarse a sí mismo y encontrarse de nuevo. Al señor Arniches le era fácil este logro porque existía, aunque abandonado a la incuria de una broza seudocómica yseudodramática"²⁸⁷.

Considerando en su conjunto la recepción crítica, se pueden sintetizar aquellos aspectos que con más frecuencia se elogian o se reprueban. La insuperable habilidad en la construcción de diálogos, el acertado estudio de tipos, la maestría técnica en la "carpintería" de la obra, la gracia indiscutible y el perfecto conocimiento del público se cuenta entre los primeros, así como la humanidad que sabe infundir a sus personajes por debajo de lo cómico o lo deformador. Se le reprocha, en consecuencia, el que se limite a mover muñecos y no personas, así como todas las desviaciones de los aspectos más valiosos de su teatro: obras carentes de unidad, que evidencian fallos imperdonables en la construcción, reiteración de temas,artificio,verbalismo,etc.

En esta relación de censuras y elogios hay que señalar, no obstante, que cada crítico tiene su propio enfoque y tiende a incidir en los mismos elementos, y excluyo de esta apreciación a los gacetilleros de oficio. Limitándome a los más destacados, las críticas de Floridor, en ABC, vienen a ser una prolija relación del argumento, a la que añade un brevísimo comentario general,

²⁸⁷ El Imparcial, 22 de Diciembre, 1927.

más impresionista que analítico, y la obligada referencia a la interpretación. Sus reseñas suelen ser bastante epidérmicas y poco fundamentadas, como casi todas las de ABC.

Por el contrario, Enrique de Mesa hace valiosas reflexiones sobre los aspectos constitutivos de la obra: el significado de los personajes y su esencia dramática, la ponderación y equilibrio de elementos, o el interés humano de los conflictos, siempre con aceradas críticas al astracán y todo lo que a él se aproxime.

Ricardo Marquina, hombre muy preocupado por la renovación teatral e impulsor de la página teatral de el Heraldo de Madrid, insiste una y otra vez en un aspecto que para él define la obra de Arniches: el exceso, la justificación detallada de los menores incidentes, la prolija preparación de efectos secundarios y marginales. La crítica que hace a La cruz de Pepita es representativa de esta actitud:

"El sr. Arniches tiene (por virtud misma de su excesiva habilidad) el defecto machacoso de la reiteración y la minucia. Explica, añade, apostilla, pule y se le va muchas veces de entre las manos lo fundamental por lograr la gracia de los accesorio"²⁸⁸.

Para Marquina,

"el sr. Arniches ha venido a ser, con grave peligro de su propio arte, esclavo de su maestría"²⁸⁹.

Melchor Fernández Almagro suele incidir en otro aspecto: el predominio de lo accesorio (detalles, chistes, episodios secundarios), donde la habilidad del autor se despliega ampliamente hasta el punto

²⁸⁸ Heraldo de Madrid, 24 de Diciembre, 1925

²⁸⁹ Heraldo de Madrid, 19 de Diciembre, 1926

de salvar una obra endeble y carente de unidad:

"Ya que no por los valores totales de **La tragedia de Marichu**, el autor logró el triunfo de la obra por las agudezas pródigamente lanzadas en el diálogo"²⁹⁰.

"Una vez más, pues, lo accesorio salva a lo principal, lo adjetivo a lo sustantivo"²⁹¹.

Siempre se ha dicho que Arniches no fue muy bien tratado por la crítica. Haciendo recuento se comprueba que las críticas adversas (en forma de rechazo frontal, comentarios anodinos, o generosa benevolencia) superan a las elogiosas. Pero siempre, por contrarias que sean, queda el reconocimiento de unos valores indiscutibles en razón de los cuales Enrique de Mesa afirma:

"Aunque no lo pretenda deliberadamente, es el caso que D. Carlos Arniches ejerce en los años que corren un indudable magisterio sobre la escena española"²⁹².

El prestigio alcanzado por el alicantino, en el que tuvo mucho que ver el decisivo espaldarazo de un intelectual tan prestigioso como Pérez de Ayala, condiciona en gran medida las críticas, como traslucen las palabras de Juan González Olmedilla:

"En recuerdo de aquel gran éxito y tantos otros completos alcanzados por el autor de **La señorita de Trevélez** y **Es mi hombre**, hoy no queremos intentar ni el más ligero examen de **El solar de Mediacapa**, porque, por blando que fuese, a poco juicio que se pusiera en él, habría de salir bastante malparado el consabido respeto que a D. Carlos Arniches debemos"²⁹³.

²⁹⁰ La Época, 24 de Diciembre, 1922.

²⁹¹ La Época, 11 de Noviembre, 1926. Crítica a **El último mono**.

²⁹² La Correspondencia, 3 de Mayo, 1921.

²⁹³ Heraldo de Madrid, 22 de Diciembre, 1928

Prestigio que sitúa muy alto el nivel de exigencia, precisamente porque el autor ha demostrado su capacidad. Parafraseando las anteriores palabras de Rafael Marquina, podría decirse que Arniches se convierte en esclavo y víctima de su propia reputación.

PERIODO 1931-1943

ORGANIZACION DRAMATICA

Los agitados años 30, el periodo bélico y la difícil posguerra son el escenario de la última producción de Carlos Arniches, que muere en Abril de 1943. Años duros jalonados por ausencias, problemas familiares, quebrantos de salud; años de vejez y agotamiento en los que, sin embargo, todavía saltan chispas de ingenio y buen hacer en la línea de lo que han sido sus mejores creaciones.

Con una obra ya hecha y consolidada, el agudo observador, el hábil dialogista e infatigable trabajador del teatro, no puede hacer sino sobrevivirse. En un loable esfuerzo para mantener el prestigio de su firma insiste en fórmulas ya experimentadas, trata de explotar lo que han sido sus filones más productivos y se apoya en el carisma de algunos actores capaces de multiplicar el efecto de sus creaciones.

Así, es de notar que, en los alrededores de los setenta años, su producción se sustenta en una frecuente reelaboración de los materiales que forman el bagaje de toda una vida dedicada al teatro. Salen a flote, por ejemplo, elementos de su memoria más lejana: El tío Miseria, de 1938, contiene trazos idénticos a La noche de Reyes, de 1906, en la competencia amorosa: en ambas hay una fiesta popular religiosa donde la tradición permite escoger a la pareja, por medio de

la subasta de cintas o el derecho a llevar las andas de la imagen; también es semejante la oscura venganza proyectada por el pretendiente rechazado, y la utilización de un niño como recurso sentimental capaz de neutralizar esta perversa acción, en un final de elevado tono melodramático.

También la solución final de *Las dichosas faldas* (1933) tiene gran similitud con *La venganza de la Petra* (1917): Paco en la primera y Petra en la segunda, "mueren" para dar paso a una persona distinta. Petra finge matarse de un disparo y Paco asegura haber marchado a América, y hasta pretende cambiar de nombre; en ambos casos se trata de consignar una transformación tan profunda como lo es nacer de nuevo.

Son, en fin, épocas recordadas con nostalgia y que, de vez en cuando, afloran en el presente. Con ocasión del estreno en *Eslava de Yo quiero* (1936) se expresa en estos términos ante el periodista:

"¡Si viera usted cuántas cosas estoy recordando en estos momentos! ¡Aquí mismo estrené yo mi primera obra! Hace de esto unos cuantos años. Mire usted: fue en el 88. De ayer es la fecha, efectivamente. Y tuve un gran éxito, no vaya usted a creerse"¹.

Temática, personajes, ambientes y conflictos evocadores de un tiempo lejano, conmovedoramente anacrónicos, que conviven con otros de indudable actualidad, sobre los que Arniches proyecta la mirada tolerante y comprensiva de quien contempla la vida desde la última vuelta del camino.

La composición y el carácter de las obras indican un

¹ Don Carlos va a estrenar en Eslava en *La Voz*, 14 de Enero, 1936. Firmado por J.L.S.

continuismo total con la etapa anterior. La tragedia grotesca ofrece en estos años sus últimos frutos; el melodrama sigue expresando -incluso refuerza- la inclinación del autor hacia lo sentimental y su conocimiento del público²; y los contrastes se mantienen como el recurso por excelencia para mostrar modelos de conducta. Junto a esto, seguramente impelido por la influencia de sus colaboradores o por razones económicas hace incursiones en el género frívolo, en revistas y espectáculos ajenos a su línea dramática más personal. La colaboración con Estremera da como resultado dos revistas y dos sainetes, ninguno publicado; una colaboración que no le reportó a Arniches ningún beneficio (ni siquiera de taquilla), como se atreve a insinuar algún crítico:

"Yo quiero obtuvo un éxito clamoroso, creciente, magnífico. De los mejores del año. Como no lo había tenido Arniches en estos últimos tiempos. ¿Quizá porque esta vez caminó sin los andadores - "passez le mot"- de Estremera?"³

Con indudable gracejo, el periodista de Informaciones dice que:

"en cuanto Estremera saca de casa a Don Carlos Arniches se lo lleva a Martín"⁴,

que es el templo de la revista y la frivolidad, lugar poco

²Como anécdota significativa, citaré las palabras de José Luis Salado al hablar de Yo quiero:

"...el tercer acto tiene garbo y lozanía en cantidad suficiente para que la escena final, tal vez demasiado larga, no enfade a los varones e incluso haga prorrumpir en amargo llanto a las damas sensibles, que son las que deciden el éxito en la taquilla".

La Voz, 15 de Enero, 1936 .

³Ib. Ninguna de estas obras fue un gran éxito, como lo prueba su limitada permanencia en cartel y el que no fueran publicadas.

⁴Informaciones, 11 de Abril, 1936.

adecuado, sin duda, para un autor de la seriedad del alicantino. Aquí estrena las dos revistas antes citadas, que vienen a fundamentar su atractivo en la "insinuación plástica" y "la plenitud de formas escultóricas" de las vedettes, en palabras del propio Estremera en este mismo artículo.

La estrecha relación de dependencia con los actores que iban a poner en pie la obra, explican en gran medida la construcción de las de esta etapa final.

El gran peso que tiene ahora el protagonista induce a pensar que el autor, en su proceso de creación, imagina primero un carácter o un tipo y construye la obra a partir y en torno a él. No es un procedimiento nuevo, y el propio autor lo atestigua con frecuencia⁵; pero quizá se acentúa de modo especial en esta etapa (en que tan decisivo se revela el trabajo de Valeriano León), hasta el punto de homogeneizar estructuras dramáticas diferentes y dar un aire semejante a todas o la mayoría de las obras.

En el análisis que sigue se describen las formas de organización dramática en relación con las utilizadas en épocas anteriores, lo que dará ideas del continuismo mencionado.

⁵ "...escribiré para Lola Membrives una obra que aún no tiene título, pero cuyo personaje central ya he encontrado y creo que a la medida de la gran actriz. Se trata de una mujer de pueblo, bravia, altiva, con arranques, pero de un gran corazón y una gran entereza para la vida, como suelen ser nuestras mujeres, en lucha con su marido y con sus hijos, lo cual será la trama dramática de esta pieza, en razón de su intérprete, algo más seria de lo que es habitual en mi trabajo". Está en Buenos Aires Carlos Arniches en La Nación, 10 de Enero, 1937.

MELODRAMAS

La arquitectura del melodrama es la más definida y fácil de reconocer en este conjunto casi uniforme, puesto que, además del marcado tono sentimental, hay una clara definición de los personajes básicos: agresor, víctima y protector. Las funciones que llevan aparejadas se desarrollan en una secuencia fija que, por conocida, considero innecesario repetir. A este esquema responden *Yo quiero* (1936), *El padre Pitillo* (1937) y *El hombrecillo* (1941). Otras piezas, como *El tío Miseria* o *Don Verdades*, contienen recursos melodramáticos (el elemento religioso, la inocencia de un niño, la soledad y el fracaso de un anciano) pero su estructura, dada la importancia del carácter del protagonista, es una mezcla de elementos diversos.

Las posibilidades de variación que ofrece el esquema melodramático no son muchas, teniendo en cuenta que el desenlace viene impuesto y los personajes tienen su camino marcado. A lo largo de la producción arnichesca, se ha podido ver que tales variantes no consisten más que en el diferente grado de desarrollo de las tres funciones básicas: mayor atención a la víctima o al protector, una recreación más o menos detenida del ambiente en que tiene lugar la agresión, o la inclusión de lo sainetesco para formar las estructuras mixtas tan peculiares de este autor.

En la etapa que nos ocupa, los tres melodramas coinciden

en un hiperdesarrollo de la función protectora, incluso cuando esta función la asume la propia víctima. Mientras que en la década anterior dedicaba un amplio espacio (todo el primer acto) a acentuar la debilidad de la víctima para hacer más execrable la agresión (recuérdense *El último mono*, *La hora mala...*), ahora es la acción defensiva lo que centra su atención; acción que se inicia desde los primeros momentos de la obra, ante una agresión que ya se ha producido. Juan, en *Yo quiero*, se presenta en las primeras escenas como protector de su madre y de sí mismo frente al abandono de que fueron objeto por parte de Don Cecilio; Don Froilán, el padre Pitillo, también asume con prontitud la defensa de Rosita -deshonrada por el fatuo hijo del cacique-, al igual que lo hace Sindo, el hombrecillo, respecto a su padre, expoliado y abandonado por los otros hijos.

En el transcurso de su acción protectora, que ocupa la mayor parte de la obra, estos admirables seres sufren toda clase de injusticias, vejaciones y atentados a su dignidad, lo que les confiere, además, condición de víctimas. El desarrollo dramáticos consiste en un continuo juego de ataques y defensas, en el que un primer y aparente triunfo del mal subraya la desgracia que atenaza a estos sujetos débiles y humildes para revalorizar su triunfo final:

"Por ese cariño le he visto temblar de frío, desfallecer de hambre, humillarse al ultraje, sonreír a la burla... Todos contra él, y él con su cariño adelante, alegre, resignao, fuerte como

un chaparrillo duro (...) El enseña que un cariño verdadero y una voluntad firme son la fuerza del mundo"⁶.

La habitual secuencia agresión—defensa—reparación se completa con los recursos para enternecer, tan hábilmente manejados por Arniches. En este sentido, sólo hay que destacar un importante incremento del emocionalismo religioso, auténtica piedra de toque de la ejemplaridad del protagonista, de modo especial en *El hombrecillo*.

TRAGEDIAS GROTESCAS

Dos obras reciben esta denominación en la época que nos ocupa: *La diosa ríe* y *El casto don José*. El autor insiste en un género que le ha proporcionado no sólo éxito de público sino el reconocimiento de prestigiosos intelectuales.

En las palabras previas al estreno de *La diosa ríe* se refiere al sentido que tiene para él esta clase de obras:

- "-Tragicomedia ¿por qué?
- Porque el héroe de mi obra es un alma sencilla y vulgar, y el conflicto cuya pesadumbre lo alarma no puede llevarlo a los límites trágicos de la desesperación.
- El mismo procedimiento empleado en *Es mi hombre*.
- Me encanta esta modalidad dramática"⁷.

Las dos obras, a pesar de tener una estructura

⁶ Arniches, C., *Yo quiero*, La Farsa, nº 447, Madrid, 1936, p. 95.

⁷ *La Voz*, 31 de Diciembre, 1931.

semejante⁸, son, sin embargo, bastante diferentes entre sí. De forma implícita lo reconoce el propio autor cuando asegura que la segunda es una "obrita de Pascuas", sin otra pretensión que la de proporcionar un rato agradable al espectador:

"...la obra, que clasifico de "tragedia grotesca" y que también podría clasificarse como "juguete cómico sin pretensiones"..."⁹

La construcción de lo grotesco se apoya, habitualmente, en la creación de un personaje que, con una indispensable y elevada dosis de humanidad, manifiesta el conflicto entre una apariencia cómica o ridícula y una realidad grave, dramática o angustiada. El propio Arniches así lo explica al hablar de su anterior obra *La condesa está triste*: lo que, en su opinión, caracteriza a la tragedia grotesca es que

"los personajes centrales se encuentran en situaciones verdaderamente trágicas -de tragedia interior, sin sangre- y tengan que proceder -por su edad, por su facha, por cualquier contraste ridículo de su apariencia o condición social- de manera que sus tribulaciones íntimas hagan reír a los demás"¹⁰.

Pues bien: en *El casto don José* tal personaje no existe: don José no es más que un fante que cuyos sentimientos y conflicto son tan desproporcionados que en ningún momento llegan a conmover. Su tragedia es una caricatura por lo exagerado de sus trazos: y una caricatura no puede mover a la piedad. El autor se excede en lo ridículo tanto como en lo

⁸Véase la descrita para las tragedias grotescas en la etapa anterior, p. 24-28. Básicamente, estas dos obras se ajustan a ella.

⁹Heraldo de Madrid, 23 de Diciembre, 1933.

¹⁰Heraldo de Madrid, 23 de Enero, 1930.

patético; y, aunque en algún momento se pretenda penetrar en el alma de Don José para descubrir el dolor de su fracaso, no se percibe más que el rígido automatismo de un muñeco. como puede comprobarse, por ejemplo, en la escena del suicidio fallido¹¹.

Paulino, protagonista de *La diosa ríe*, tiene características diferentes. El pobre hortera, sumido en su pequeña y mediocre realidad, su rutina y limitaciones, se enamora con pasión de una relumbrante estrella de variedades; se enamora a distancia, mediante fotografías, recortes de periódico y la asistencia fiel a su espectáculo en el anonimato de la última fila. De nuevo encontramos en él a ese tipo de sujetos, tan queridos para Arniches, débiles, vulgares e infelices; pobres hombres oscuros, reducidos a la mediocridad de una vida humilde. Este personaje, en su vehemente arrebató amoroso, es cómico por la desproporción de sus sentimientos y sus actos; sus compañeros se burlan de una pasión que le trastorna y que se muestra tan desmesurada como imposible.

Como todos los héroes grotescos, sufre un proceso que va desde el absoluto ridículo inicial hasta una total humanización, cuando se conoce su realidad interior. Paulino empieza a resquebrajar esa inicial apariencia cómica, a pesar de ser consciente de su debilidad, justifica su deseo con la firmeza y convicción de quien defiende su derecho a la

¹¹Escenas X-XI del acto III.

felicidad.

Cuando aparece Rosita del Oro y Paulino intuye la posibilidad de hacer real su sueño, el conflicto se plantea, no en su interior (jamás vacila, ni por un momento duda de su amor), sino con el mundo externo que obstaculiza una y otra vez el acercamiento a la amada. En esta lucha, que tiene su mejor expresión en el segundo acto, todavía se contempla una imagen ridícula de Paulino, cuando acude al camerino de Rosita con un smoking raído y estrecho, un regalo pobre y una cómica timidez; pero pronto ese ser infeliz empieza a crecerse y reacciona con dignidad ante las burlas de los demás: deja de ser ridículo para convertirse en un sujeto admirable que conquista el corazón de Rosita, carente hasta ahora de un amor tan sincero y auténtico.

Pero, como afirma Salinas, "el imposible tiene sus leyes"¹², y el amor que ha tenido al alcance de la mano no puede consumarse. La unión es tan desigual que ambos tienen que renunciar a un sentimiento que terminaría por hacerlos infelices. El héroe grotesco debe volver a la realidad, renunciar a su sueño. Pero, a diferencia de sus antecesores en estas empresas imposibles -don Antonio, don Juan, don Gonzalo de Trevélez...-, Paulino no acepta la realidad, no se "convierte", ni asume su medianía, como hizo Badanas. La realidad se le impone por la fuerza y debe renunciar a su amor sin comprender porqué. Un nuevo fracaso en esta epopeya de la

¹²Salinas, P., Literatura española. Siglo XX, Alianza, Madrid, 1972, p. 131.

debilidad, pero un fracaso no aceptado: tan sólo queda la vaga certeza de que el tiempo hará olvidar el dolor y reinstaurará el orden perdido (pero no resolverá el problema).

En este sentido, difiero de la interpretación de Ríos Carratalá, tanto en la valoración del personaje como del desenlace. Entiendo que Paulino es un personaje bien construido, humano y convincente, en lucha por un sentimiento al que sí tiene derecho, aunque la realidad social lo haga imposible. En el fondo, y como algún crítico señaló en su momento, Paulino reivindica el derecho al ensueño, a la ilusión sublimadora de la mediocre realidad que le envuelve¹³.

Afirma Ríos Carratalá que el personaje, que momentáneamente ha transgredido sus limitaciones,

"reconoce en la moraleja final dónde se encuentra la verdadera felicidad".

La obra tiene un final feliz y reconfortante porque

"Paulino volverá a una situación de equilibrio y normalidad",

mientras que los hermanos Trevélez, con quienes compara a nuestro héroe, "vivirán una amarga tragedia interior"¹⁴.

¹³En este sentido hay evidentes puntos de contacto con Dionisio, protagonista de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, escrita en 1932, es decir, al año siguiente de *La diosa ría*. No creo descabellada una influencia directa de Arniches sobre Mihura, como reconocen de sí mismos otros dramaturgos del nuevo humorismo. La crítica a la vida provinciana, el carácter del protagonista, las rupturas de tono y ciertos rasgos de lenguaje acreditan una verosímil cercanía entre ambos autores. Véase Amorós, A., Mayoral, M. y Nieva, f. *Análisis de cinco comedias*, Castalia, Madrid, 1977, p. 48.

¹⁴Ríos Carratalá, J.A., *Arniches*, Diputación de Alicante, Alicante, 1990, p. 65.

Pero Paulino no reconoce en ningún momento que la felicidad está en la resignación a su vida humilde. Sólo se lamenta de que la vida le acerque ilusiones que luego le prohíbe; y cuando Morcillo le propone volver al trabajo, es decir, a la vida normal, él se resiste y se niega. Será don Paco el que afirme:

"Dejarlo. Vámonos nosotros. Es demasiado pronto. Ya se calmará"¹⁵.

Es cierto que tenemos la intuición, casi la certeza, de que Paulino podrá ser feliz asumiendo su vulgaridad; pero la razón que diferencia este desenlace del doloroso final de los Trevélez radica, a mi modo de ver, en otro tema, de gran importancia en el último Arniches: la edad, o, dicho de otro modo, las consecuencias del paso del tiempo en las personas. Florita de Trevélez ya no tendrá tiempo para una segunda oportunidad; no hay lugar en ella para las palabras que don Paco dirige a Paulino:

"Te lo curará el tiempo... ¡el tiempo!... ¡El gran amigo!... ¡Lo alivia todo!... ¡Se te lleva unas cosas, pues otras te traerá!"¹⁶

Ni Gonzalo ni Florita disponen ya de ese tiempo; sólo les queda, en efecto, su soledad y su frustración. Paulino, en cambio, tiene posibilidades, porque posee uno de los valores más preciados: la juventud, tiempo para vivir.

Son varias las obras arnichescas de donde se desprende esta misma idea: la madurez (y más la vejez) parecen condenar

¹⁵ Arniches, C., La diosa ríe, La Farsa, nº 240, Madrid, 1932, p. 77.

¹⁶ Ib. p. 75.

al hombre a la soledad, obligándole a renunciar a sentimientos cuyo tiempo ha pasado. No hay más que observar que la mayoría de los personajes grotescos lo son porque se comportan de manera impropia para su edad, como decía Arniches de La condesa está triste, donde el amor tardío se constituía en tragedia para un personaje a quien se había pasado su tiempo¹⁷.

En el fondo, las dos obras grotescas de esta etapa -como las anteriores- plantean, como afirma Díez Canedo,

"el tema fundamental del teatro moderno, el conflicto del ser y el parecer"¹⁸.

Pero mientras en don José el ser no es auténtico -es un ser de cartón piedra-, el ser de Paulino está hecho de la materia de los héroes románticos en quijotesca lucha por la amada ideal que, apenas entrevista, se desvanece con la inconsistencia de un sueño. Y en cuanto al parecer, el de don José es ridículo hasta la exasperación, en contraste con su anterior vida casta y ordenada; el de Paulino no siempre revista estos caracteres de comicidad, porque el componente dramático, casi heroico, llega a dominar sobre lo burlesco.

La misma dialéctica se encuentra en un personaje que, momentáneamente, adquiere verdadera naturaleza grotesca. Se trata de Amparo, de La fiera dormida, en las últimas escenas

¹⁷Y no se olvide que el amor tardío es el problema de Don José, de Don Verdades, de la condesa Mila, de Florita de Trevélez... Es un tema que también aborda Baroja en la última novela de su trilogía *Agonías de nuestro tiempo*; pero en *Los amores tardíos*, publicada en 1927, domina el sentimiento y la sensualidad, y no tiene el tono grotesco de las obras de Arniches.

¹⁸Díez Canedo, E., *Arniches, leído*, El Sol, 12 de Julio, 1931.

del primer acto. Profundamente dolorida por la infidelidad de su marido, y buscando a la desesperada los medios para retenerle a su lado, esta mujer madura (de nuevo la edad) se maquilla y se pinta ojos y labios en un intento de aumentar su belleza. Pero sólo consigue una imagen extravagante, que provoca la burla y la risa de los demás. Una apariencia risible como resultado de un intenso sufrimiento: el momento más convincente y conmovedor en su patetismo de un personaje que, en el resto de la obra, camina por senderos más convencionales, demasiado agobiada por su obligación de ejemplaridad.

Una última obra grotesca escribió Arniches en colaboración con Abati y Lucio, titulada *Salud y pesetas*. Obra no editada, que no he podido conocer directamente, pero de la que, a partir de las críticas, se puede afirmar que ofrece un nuevo caso de conflicto entre apariencia y realidad. Esta vez en la figura de un joven médico a quien una farsa montada a su alrededor hace creerse una celebridad, hasta que el descubrimiento de la verdad le sume en la amargura del fracaso. Victorino Tamayo, en *La Voz*, considera esta pieza como el certificado de defunción de un género ya agotado:

"Asistían aquellos autores -venerables ya por la obra de los años sus blancas cabezas- a sus propias exequias. (...) En la escena de La Comedia morían entre risas aprobatorias y ruidos de distinta índole, que todo hubo, un género y una época..."¹⁹.

Pero, sin duda, la tragedia grotesca había muerto mucho

¹⁹*La Voz*, 19 de Abril, 1934.

antes: La diosa ríe, obra "del mejor Arniches"²⁰, es la última que acredita con toda dignidad las características del género.

ESTRUCTURAS DE CONTRASTE

Viene a ser el teatro arnichesco -ya se ha dicho en repetidas ocasiones- expresión de una permanente dualidad: la que existe entre lo que hay (imperfección, debilidad, intransigencia...) y lo que se postula como bueno. No es una oposición neta entre el bien y el mal: tan sólo entran en juego los errores achacables a la débil naturaleza humana o a presiones sociales. Esta dualidad constituye la médula esencial de la mayor parte de las obras de este periodo, que adquieren por ello la homogeneidad organizativa a que antes hice referencia. Son estructuras duales en las que contemplamos el problema y su solución, el error y el acierto, lo torcido y lo recto.

Caracteres o conductas son la causa de la situación inicial problemática: la avaricia de Miseria provoca un grave conflicto a su hijo, que se encuentra sin armas para defender su amor; el rígido concepto de la formalidad que tiene Pepe, en *Las doce en punto*, la obsesión por la verdad de Paulino (don Verdades) o la estéril pretensión aristocrática de Leonor, en *Vivir de ilusiones*, son igualmente razón de

²⁰Díez Canedo, E., El Sol, 1 de Enero, 1932.

conflictos; la infidelidad, los celos, y la vida ociosa dan lugar, asimismo, a situaciones perturbadoras en las que el individuo no es feliz.

En consecuencia, la primera parte de estas obras se dedica a exponer tales situaciones y a desarrollar los estados de infelicidad que producen. Personajes que sufren, crispación, rupturas afectivas, lamentos, desprecios y burlas: un turbio panorama atenuado, no obstante, por la acción vitalizadora de lo cómico, que neutraliza la amargura y desmitifica la tragedia.

Para hacer evidente lo negativo de estos caracteres, rápidamente se establece el contrapeso del personaje bueno, el que representa la postura contraria. Casilda, en *Las doce en punto*, es la flexibilidad que no hay en su marido; Fortunato, la generosidad frente Miseria; Manola, la mujer fiel y ejemplar que reprocha a Paco su infidelidad, etc. La tensión entre ambas fuerzas desemboca en un primer fracaso del bien, que hace más intenso el conflicto; pero al fin, y en la segunda parte de la obra, este personaje bueno emprende acciones enérgicas que culminan con éxito en la transformación del sujeto conflictivo.

Hay que hacer notar, sin embargo, que esta transformación no se produce siempre en los mismos términos. Puede ir desde el reconocimiento pleno del error (*Las dichasas faldas*, *La fiera dormida*, *La tragedia del pelele*) hasta la claudicación ante la evidencia (*Las doce en punto*, *Don Verdades*) o la resignada aceptación de algo que el ser íntimo no puede

asumir: Leonor llega a aceptar que su hija se case con un plebeyo, y hasta parece admitir el sinsentido de su mundo ficticio; pero en lo más hondo de su ser, como señala Díez Canedo, conserva intacto su tesoro de ilusiones, signo de su personalidad y fundamento de su vida²¹.

Los caracteres más logrados y convincentes tienen en común este desenlace, donde un cambio superficial y epidérmico de su conducta da salida al conflicto y anula los efectos negativos que proyectaba hacia los demás: pero no significa una mutación radical, que tampoco sería verosímil, en sujetos con una personalidad bien definida. Es lo que ocurre con el puntual señor Pepe, con don Verdades, y, como se ha dicho, con Leonor.

Estas obras, por otra parte, nos hacen asistir a auténticos conflictos que convencen por su sincera vibración humana; algo muy distinto de lo que ocurre en otras piezas donde, aunque participan de la misma estructura básica, lo que prevalece es el enredo, la farsa, el diálogo o la simple sucesión de episodios cómicos. Es notable la diferencia que se aprecia entre *Don Verdades*, *Vivir de ilusiones* o *La fiera dormida*, y *La tragedia del pelele* o *Ya conoces a Paquita*, del otro lado. Por tanto, una arquitectura esencial que uniformiza en la exposición de modelos de conducta, y un desarrollo del esquema que, en su realización más o menos afortunada, establece importantes diferencias entre obras que pueden

²¹Véase *El Sol*, 13 de Noviembre, 1931.

llegar a estimables cotas de calidad o quedarse en el camino de lo intrascendente, convencional o apresurado.

OTRAS OBRAS

Quiero hacer mención en este apartado de un heterogéneo grupo de obras, no publicadas y de imposible acceso, cuyo conocimiento se basa exclusivamente en las críticas y en las noticias y comentarios de prensa. Aun cuando esto no permite determinar con certeza sus estructuras dramáticas, sí constituye un conjunto de datos útiles para completar una imagen, lo más exacta posible, de la totalidad de la producción de nuestro autor y los derroteros por donde discurre. Las obras hasta ahora mencionadas constituyen lo más personal y sustantivo de la producción de esta etapa; pero también hay un Arniches frívolo, un cronista de costumbres burguesas y un sainetero a la antigua usanza. Y de todos estos Arniches hay que dar cumplida cuenta.

Sus incursiones en el género de la REVISTA están representadas por tres obras: **La princesa tarambana**, **Peccata mundi** y **Bésame, que te conviene**.

La primera, con música de Francisco Alonso, es calificada por sus autores (Arniches y Abati) de zarzuela bufa o zarzuela arrevistada. Sus principales atractivos parecen ser

"el palmito de las intérpretes, verdaderamente bien desvestidas; (y)... la fluidez de la música"²²,

en tanto que el libro,

"ayuno de toda gracia, suplida por unas cuantas procacidades esparcidas a voleo, es una lamentable equivocación"²³.

Las otras dos obras, en colaboración con Estremera, y con música de Jacinto Guerrero y Pérez Rosillo, respectivamente, se basan también en la espectacularidad de los decorados, efectos, vestuario y belleza de las figuras femeninas; y reciben, en las críticas, valoraciones a estos elementos más que a la obra en sí misma, que, como es sabido, carece de conflicto y hasta de asunto. Tan sólo hay chistes, situaciones fantásticas, ambientes exóticos, una música graciosa y una brillante coreografía.

ZARZUELA, plenamente acorde con la tradición del género es **Mari-Eli**, ausente hasta ahora en todos los repertorios bibliográficos de Arniches. Se trata de una zarzuela regional, de ambiente vasco, valiosa por la magnífica música de Guridi y por la escenografía de Eloy Garay, quien acomete también la elaboración del libreto. Para esta empresa, en la que es absolutamente novel, reclama la colaboración de Arniches, que aporta su habitual maestría para perfilar situaciones cómicas y algunas escenas de gran belleza plástica. El conflicto es

²²Heraldo de Madrid, 26 de Abril, 1931.

²³ABC, 26 de Abril, 1931.

la eterna competencia amorosa entre dos marineros por la hija de un viejo lobo de mar: el clásico triángulo para tenor, tiple y barítono, esta vez enmarcado en un ambiente que la música de Guridi sabe recrear con gran fuerza, como ya hizo en *El caserío*, apoyado en los excelentes decorados de Garay²⁴.

Otro grupo son los SAINETES, del más tradicional y anacrónico sabor madrileño, sobre un Madrid que ya no existe más que en la memoria de los viejos. Los maestros canteros, *Paquita la del Portillo* o *En el querer nadie manda*, el sainete rápido *¡San Isidro bendito!* y el "apunte de sainete" *El ateo penitente*, escrito para Valeriano León²⁵, son los resultados de esta reelaboración de los tipos y ambientes en los que Arniches, años atrás, se ha erigido en maestro; ahora no son más que una añeja fotografía con el regusto de lo antiguo, como viene a señalar Dosa en *ABC* a propósito de *Paquita la del Portillo*:

"..."es la infelizota, inquieta y generosa mocita madrileña que tiene un corazón que no le cabe en el principal izquierdo, porque se ha "mudao" y que bebe los vientos por un mocito enfatuado y jaranero que a su vez hace números por otra guapa

²⁴Véase *Heraldo de Madrid*, *La Epoca* y *La Voz*, todos del 13 de Abril de 1936. El estreno de esta obra tuvo lugar el 11 de Abril en el teatro Fontaiba, tras una serie de vicisitudes entre el empresario y la Sociedad de Autores que a punto estuvieron de impedírselo: Véase *La batalla de Mari-Eli* en *La Voz*, 4 de Abril, 1936.

Las declaraciones de Arniches en el *Heraldo de Madrid*, 17 de Enero, 1935, permiten presumir su participación en otros libretos de zarzuela. A la pregunta sobre qué obras tiene preparadas, finaliza diciendo: "¡Ah! Y varios compromisos de asuntos líricos que iré cumpliendo como me sea posible". Uno de ellos es, sin duda, *Mari-Eli*; el resto, son, hasta el momento, imposibles de conocer.

²⁵Véase referencia en *La Nación*, 12 de Noviembre, 1937.

moza que no le corresponde.

(...) Un sainete de auténtica vena madrileña, situado en los aledaños del Madrid que pasó a mejor vida... con tipos, decires, escenas y conflictos que todavía se conservan en la buena solana "arnichiana"..."²⁶.

Mezcla de sainete y melodrama, al estilo de Rositas de olor (1924), o La hora mala (1922), y con un motivo argumental muy semejante al de La cara de Dios (1899), es Los maestros canteros, estrenada el 14 de Diciembre de 1934 en el Coliseum; y versión actualizada y comprimida de Las estrellas (1904) es el sainete ¡San Isidro bendito!, publicado en El Debate, en Mayo de 1934.

Por último, dos COMEDIAS BURGUESAS: Señoritos... a otra cosa y A mi no me quiere nadie.

La primera, de ambiente distinguido, según dice el propio Arniches²⁷ se estaba ensayando en el Cómico en Abril de 1934, pero no se llegó a estrenar²⁸. En Enero de 1935 el autor vuelve a referirse a ella²⁹.

En cuanto a la segunda, de la que Arniches escribe el primer acto y Antonio Paso los dos restantes, se trata de una clásica y convencional comedia con un trivial enredo, que

²⁶ ABC, 17 de Noviembre, 1934. Viene a ser el mismo argumento de La pena negra, de 1906, reiterado con variantes en muchas otras piezas.

²⁷ Heraldo de Madrid, 17 de Enero, 1935.

²⁸ "Lo del Cómico es una comedia que yo tenía prometida desde hace tiempo a Josefina Díaz y a Manuel Collado. Esta comedia se titula Señoritos... a otra cosa, y ya la están ensayando". La Voz, 12 de Abril, 1934. En el mismo periódico, 17 de Abril, se afirma que la obra no se estrenará en Madrid, sino en la campaña de verano por las playas del Norte. Parece que no fue así y no hay constancia de su estreno.

²⁹ Heraldo de Madrid, 17 de Enero, 1935

trata de demostrar a dónde puede conducir la ambición, y que termina con el inevitable final feliz. Se adjunta como apéndice a este trabajo, puesto que se trata de un texto desconocido hasta ahora y no mencionado en ninguno de los estudios dedicados al autor alicantino.

Si el problema de atribución de textos es constante durante toda la producción de Arniches, en esta etapa se acentúa, si cabe, aún más. En el citado artículo de La Voz (12 de Abril, 1934), el autor habla de una obra, Los hombres que lloran, que estaba destinada a la compañía de Margarita Xirgu, en el Español, caso insólito en la dramaturgia arnichesca. Por ello, el autor tenía especial empeño en escribir una obra de calidad:

"Yo no he estrenado nunca en el teatro Español, y es natural que este acontecimiento me preocupe mucho. Yo quiero estrenar allí con una obra que sea digna del teatro y de los intérpretes..."³⁰

Sin embargo, esta obra no llegó a estrenarse; es dudoso, incluso, que llegara a escribirse en su totalidad.

Por otra parte, la colaboración, como sistema contra el que se pronuncia sin ambages Díez Canedo³¹, hace imposible precisar el grado de intervención de nuestro autor en obras que se mencionan en los periódicos y de las que apenas queda

³⁰ La Voz, 12 de Abril, 1934.

³¹ "El sistema de colaboración en el teatro actual de España es frequentísimo, y quizá a él se deban algunos de sus males. La obra dramática, concebida por una mente y llevada a cabo con libertad, viene a ser, entre colaboradores, producto frío y mecánico, en el que se podría ganar mucho si la crítica de cada uno atenuara o avivara las aportaciones del otro. Lejos de esto, suele ser medio de trabajar más deprisa y de ejercer doble influjo personal en la política de bastidores". Díez Canedo, E., Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936, I, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 35.

constancia. La investigación sobre la prensa diaria da noticias de una serie de títulos, cuyo estreno no se puede confirmar, que aumentarían el catálogo de obras hasta cerca de las doscientas que el autor afirma haber escrito cuando llega a Buenos Aires³². Las secciones de rumores teatrales en periódicos como La Voz o Heraldo de Madrid son sumamente ilustrativas. De ellas he llegado a extraer la siguiente relación de títulos posibles:

. **Grandes y chicos**, de Arniches y Estremera, con la que Casimiro Ortas afirma contar para su temporada en Madrid a partir de Abril de 1935³³. Esta misma obra pasa después a ser un proyecto de la nueva compañía Puchol-Ozores³⁴.

. **Rolando no te acalores**, título proporcionado por el propio Arniches: podría tratarse de **La tragedia del pelele**, al ser una obra de ambiente distinguido, escrita para Valeriano León³⁵.

. **Fútbol**, en colaboración con Antonio Paso, para el teatro de la Comedia³⁶.

³² Está en Buenos Aires Carlos Arniches, La Nación, 10 de Enero, 1937.

³³ La Voz, 3 de Enero, 1935.

³⁴ La Voz, 26 de Marzo, 1935.

³⁵ Heraldo de Madrid, 17 de Enero, 1935.

³⁶ Se menciona en la crítica a **Paquita la del Portillo**, en La Voz, 17 de Noviembre, 1934, y Arniches se refiere a ella en Heraldo de Madrid, 17 de Enero, 1935.

Sin embargo en este teatro no se estrena ninguna obra con este título durante la temporada 1934-1935. Curiosamente, Antonio Paso estrena el 12 de Marzo de 1935 **El mago del balón**, con la compañía Redondo-León en el teatro Cervantes. Dada la temática y el autor, es razonable pensar que se trate de la misma obra, o de una

. Comedia sin título para La Zarzuela:

"Se trata de una comedia enteramente nueva con la que D. Carlos inicia una especie de colaboración muy poco frecuente. No es que nadie le ayude a D. Carlos a escribir el diálogo: es que el asunto de la comedia no es suyo. ¿De quién? ¡Ah! Esto ya no se lo puedo decir de momento..."³⁷.

. Las grandes figuras, mencionada en el mismo periódico como una obra anterior, y ya conocida, de Arniches:

"¿Es verdad que Arniches ha prometido una obra a la gente de La Zarzuela?

-Sí, señor. Y la está escribiendo en estos días históricos.

-¿No será Las grandes figuras?

-Frío, frío... Lo que Arniches está escribiendo ahora no tiene absolutamente nada que ver, ni de lejos ni de cerca, con Las grandes figuras..."³⁸

. Tragedia grotesca, sin título, para la compañía de la Comedia, con un breve reparto: cuatro papeles de hombre y cuatro de mujer³⁹.

. El pecado de ser guapa, representada en el Reina Victoria del 2 al 21 de Noviembre de 1943 por la compañía Davó-Alfayate⁴⁰

Intensa actividad, como puede comprobarse, de la que merecen destacarse algunos títulos -siempre las obras que escribe solo- como los últimos destellos del ingenio creador del alicantino.

adaptación hecha por Paso.

³⁷ La Voz, 24 de Enero, 1936.

³⁸ La Voz, 24 de Enero, 1936.

³⁹ El miércoles leerá Arniches en la Comedia, La Voz, 10 de Enero, 1936.

⁴⁰ ABC, 18 de Noviembre, 1943 y en Informaciones de la misma fecha.

CUADRO 1

DISTRIBUCION DE ESTRUCTURAS DRAMATICAS

Melodramas		176,179,183
Tragedias grotescas		163,167,168
Estructuras de contraste		162,164,165,166,175,181,182,184, 185
Otras	Revistas	161,171,177
	Zarzuelas	178
	Sainetes	170,172,173,180
	Comedias burguesas	169,187

PERSONAJES

En el mundo teatral al que pertenece Arniches, la creación de una obra está sujeta a múltiples condicionamientos, entre los que no es el menor la compañía a la que, desde un principio, está encomendada su representación. Sería ingenuo, además de falso, interpretar los aspectos internos de la obra, tales como creación de personajes, estructura o acción dramática, en razón de la sola voluntad expresiva del autor, que se serviría de ellos como cauce para sus ideas. La realidad es más bien la contraria: a partir de las condiciones materiales en que la obra va a ser puesta en escena (teatro, compañía, presupuesto, público...) se imaginan los argumentos, se crean y distribuyen los personajes y, al final, se expresan ideas.

En tales condiciones, la rígida estructura de las compañías del momento, imponía una composición similar para todas las obras, dada la necesidad de que los personajes de ficción se adecuaran a los actores disponibles y a sus características. En el caso de Arniches, la posibilidad de conocer la gestación de una obra, mediante el manuscrito de *A mi no me quiere nadie*, revela con claridad cómo, desde un principio, cada personaje está asignado a un actor o actriz

o, en todo caso, a un tipo de papel; de forma que sus rasgos de edad, físico, carácter y comportamiento en la obra responden a los de su intérprete. Es frecuente observar, por ejemplo, en las obras protagonizadas por Valeriano León, referencias a la complexión menuda del personaje, su corta estatura y poca prestancia, lo que contrastará con un carácter vivo y un corazón generoso.

La distribución del conjunto de los personajes obedece a las mismas razones. La presencia de figuras secundarias, ambientales o coros no depende tanto de necesidades internas de la obra cuanto de disponibilidad de actores. En este sentido, las circunstancias económicas y políticas que marcan el presente periodo, y que inciden con fuerza en el mundo de la farándula, se reflejan en la composición de las obras. Aquellas grandes compañías, con gran número de actores y abundante comparsaría, que ocupaban los teatros en el tránsito de siglos, ya no existen, a excepción de las compañías de revista y espectáculos, que por la propia naturaleza del género necesitaban un amplio elenco de actores, bailarines, etc. El auge de la comedia burguesa, junto con la dinámica impuesta por los primeros actores (a un tiempo empresarios y directores, además de divos) conducen a la consolidación de unas compañías de dimensiones más reducidas y económicamente rentables. Por otra parte, la grave crisis de trabajo que

afecta a los actores hacia la mitad de la década⁴¹ y, desde luego, la producida por el conflicto bélico y la posguerra, en que muchas compañías emigran a América para sobrevivir, son hechos que, inevitablemente, se dejan ver en la literatura dramática. No sería correcto, pues, un estudio de los personajes arnichescos que no tuviera en cuenta estas circunstancias⁴².

Lo primero que se observa es la disminución del número medio de personajes por obra respecto a las etapas anteriores. Como puede comprobarse en el cuadro 15 del capítulo 1, la mayoría de las obras de esta última etapa, se sitúa en la franja de 11-20 personajes, mientras que en las dos primeras décadas del siglo, el mayor número de piezas superaba los veinte y aún los treinta personajes.

Obviamente, esta reducción del número total significa que la mayor parte de las figuras van a desempeñar papeles importantes en relación con el conflicto; es decir, formarán ese "pequeño grupo" en torno al protagonista y en función de él. Los grupos antaño numerosos, que servían para construir escenas cómicas o costumbristas autónomas, van a disminuir radicalmente, e incluso, en algunas obras, a desaparecer.

Se puede comprobar, por ejemplo, que los personajes

⁴¹Por citar un ejemplo entre muchos, en Heraldo de Madrid, 1 de Marzo, 1934, se da cuenta de una asamblea, celebrada en el teatro Cómico, de todos quienes integran el colectivo teatral, desde actores hasta acomodadores, con los acuerdos adoptados para hacer frente a la crisis. Es un tema frecuente en los periódicos de este año.

⁴²En todo caso, los datos sobre composición y funcionamiento de las compañías teatrales son escasos y dispersos, da la inexistencia de estudios sobre el tema.

ambientales no existen en más de la mitad de las obras: de las dieciséis analizadas no existen en diez. Este fenómeno se constata, sobre todo, en las obras escritas a partir de 1933.

Los personajes secundarios, además de reducir su número, incardinan su intervención en el desarrollo del conflicto central; es decir, disminuyen o desaparecen los episodios marginales y segundas acciones protagonizadas por estos individuos. La acción unitaria y compacta, y la subordinación de todos los elementos al problema nuclear, determina la actuación coordinada de todos los personajes. Los secundarios vuelven a desempeñar su originario papel deíctico y nexivo que, en etapas anteriores, se había visto desbordado por funciones añadidas. De todas formas, las piezas situadas en ambientes rurales o urbanos de clase baja, son las más propicias a este tipo de situaciones accesorias con función costumbrista, mientras que las de ambiente burgués las excluyen casi por completo. Sin duda la temática popular conserva los modos de la trayectoria sainetera de nuestro autor, que tiende a diversificar la acción en un mosaico de escenas secundarias, lo que no suele ocurrir en las comedias burguesas.

Los personajes principales se mantienen invariablemente entre seis y ocho, incluyendo al protagonista; de ellos, tres suelen ser mujeres y el resto hombres. Esta proporción nos da idea clara de lo que constituía el núcleo básico de una compañía teatral: primera actriz, actriz cómica, actriz de carácter, primer actor, galán, actor cómico y actor de

carácter o genérico, a los que podían añadirse una segunda actriz, un galán cómico o una actriz genérica. La estructura jerárquica de estas compañías, a que ya he aludido en otras ocasiones, dota al protagonista de un papel de dimensiones desproporcionadas respecto al resto, de manera que las obras nunca representan problemas de un colectivo⁴³, sino de un individuo eminente, hombre o mujer, con un conjunto de personajes a su servicio. Incluso, aunque las compañías solían tener el nombre de la pareja de primeros actores (León-Redondo, Artigas-Collado, Loreto-Chicote, Xirgu-Borrás, Puchol-Ozores...), es frecuente la desproporción de papeles entre ambos: los personajes de Valeriano León siempre destacan sobre los de Aurora Redondo, como los de Concha Catalá sobre los de Manuel González (en la compañía del Lara), y, desde luego, los de Lola Mambrives superan a los de cualquier "partenaire" masculino.

Por último, y en coherencia con todo lo anterior, hay que destacar la casi absoluta ausencia de coros. Tan sólo en *El tío Miseria*, obra de viejos recursos, hay un grupo de mozas que desempeña esta función. En el resto, los grupos de personajes que configuran el ambiente tienen una personalidad tan definida que sólo tangencialmente se les podría atribuir función coral: piénsese en los dependientes de la camisería o en los amigos de Rosita, ambos grupos en *La diosa ríe*.

⁴³Sólo escasas obras, como *El señor de Pigmalión*, de Grau, *La hija del capitán*, de Valle Inclán, o incluso *La casa de Bernarda Alba*, pueden considerarse excepciones a esta situación, al presentar la historia problemática de un conjunto, y no tanto de un individuo.

PROTAGONISTAS

Siempre cargados de significado, los protagonistas arnichescos representan, indefectiblemente, un modelo o un antimodelo. En ambos casos, su significado reafirma el sistema de valores de su autor: el pensamiento de toda una vida, tamizado ahora por la tolerancia y la comprensión que proporciona el paso de los años. Si la tolerancia ha sido siempre una de las marcas de identidad del autor alicantino, se hace más evidente ahora, cuando la larga experiencia de la vida permite relativizar valores absolutos y atempera toda suerte de extremismos.

Actitud honesta y sincera que contrasta, a veces con fuerza, con las rígidas circunstancias del momento histórico en que se encuentra. El padre Pitillo es un buen ejemplo de ello. Don Froilán es un modelo de cura comprensivo, tolerante, y de una radical humanidad que chocaba frontalmente con las beligerantes concepciones religiosas de la España de Octubre del 39, momento en que se estrenó en Madrid. La selección de rasgos que compone su descripción, indica con elocuencia el sentido que Arniches pretendía dar a este personaje:

"El padre Pitillo existe. Yo lo conocí en Hortaleza (...) de una gran bondad, inspirado por un verdadero espíritu cristiano, este cura se desvivía por crear en el pueblo un ambiente

de tolerancia, aplacando a los exaltados de uno y otro ideario, para que todos logran vivir y trabajar en paz"⁴⁴.

Cuando el protagonista es el modelo, debe oponerse a todo un grupo antagonista que le plantea problemas sucesivos: precisamente en su lucha por superarlos se irá configurando su imagen ejemplar. Se aunan, de esta forma, en un mismo personaje, la función dramática de portador del conflicto y la semántica de portador del mensaje. Los héroes-víctima de los melodramas son el mejor ejemplo de ello; también, las mujeres ejemplares que sufren el abandono de sus inconstantes maridos y deben luchar por imponer su modelo de justicia, verdad y amor.

Por el contrario, si el protagonista ejerce de antimodelo, se disocian las funciones dramática y semántica. Lo primero que debe establecerse es un sistema de fuerzas que equilibre y neutralice lo negativo de su comportamiento: un sistema constituido por una mujer (la portadora del mensaje) y un hombre (amigo, hermano, cuñado, etc.) que aportan matices distintos y complementarios en su oposición al protagonista.

Así ocurre en varias obras. En *Las doce en punto* a la intransigente formalidad de Pepe se oponen Casilda y Alejo, cada uno en un sentido; en *La tragedia del pelele*, son Neme y Pepe los encargados de hacer ver a Gonzalo la inutilidad de su vida; en *Vivir de ilusiones*, al encastillamiento de Leonor en sus ideas de pureza de sangre, se oponen Blanquita -la

⁴⁴ La Nación, 2 de Julio, 1937.

joven generación de ideas igualitarias y democráticas- y el marqués de Milhambres, que no duda en sacrificar la dignidad de su linaje ante el apremio del hambre. En *Don Verdades*, son Balbina y Cipriano los contrapesos a la monomanía del protagonista, al defender una flexibilidad más humana y posible que la rígida virtud que atenaza a Paulino. En todas ellas, el protagonista es portador del conflicto; pero el mensaje se representa en sus oponentes.

Sólo Paulino, héroe de *La diosa ríe*, se sale en parte de este esquema por su carácter grotesco.

Procedencia social y grado de caracterización

La distribución social de los protagonistas en las obras de este periodo, puede ser una representación del conjunto de la obra arnichesca: seis piezas están protagonizadas por la clase baja, cinco por una clase media acomodada y otras cinco por una pequeña burguesía que se ubica en la ciudad (dos obras) o en el campo (las tres restantes). Un reparto equitativo en que todas las clases sociales son objeto de atención para el autor: cada una de ellas pondrá de manifiesto sus rasgos específicos, con un pensamiento de fondo siempre coincidente. Rasgos que, por otra parte, significan una total continuidad con lo ya conocido: la conformidad y la alegría de la clase baja, la mediocridad e hipocresía pequeñoburguesa y la frivolidad aristocrática, son las mismas que venimos observando años atrás.

Este universo dramático que parece tan igual a sí mismo, contiene, sin embargo, personajes de muy diferente factura. En la creación de caracteres, Arniches sigue la misma línea quebrada -con altibajos, grandes cimas y grandes abismos- que ha marcado toda su producción: junto a casos de verdaderos y convincentes caracteres, hay ejemplos de figuras más acartonadas o prototípicas a quienes el ambiente debe proporcionar el necesario grado de realismo.

Entre los primeros, Paulino, apodado don Verdades, es, a mi modo de ver, un magnífico ejemplo de personaje afectado por un conflicto real: el amor en la vejez por una joven que despierta sus pasiones ya adormecidas. También Leonor, el padre Pitillo, Amparo, o el infeliz Paulino de *La diosa ríe*, son otros tantos personajes de carne y hueso que, bajo la inevitable deformación y exageración de rasgos, conmueven por la honda verdad de su conflicto.

En cambio, el tío Miseria -la avaricia hecha persona hasta extremos inverosímiles- Gonzalo, Paquita, el convencional Sindo, o la ejemplar Manola de *Las dichosas faldas*, son figuras poco convincentes, sea por el artificio desmedido, por la sujección a esquemas demasiado repetidos o por poca elaboración.

En todo caso, el tratamiento dramático del protagonista responde siempre a un proceso similar. Los primeros datos sobre su persona los proporcionan los diálogos preliminares de personajes secundarios; son una primera aproximación que se completa con la posterior aproximación del protagonista,

el cual, en conversación con sucesivos y diversos personajes, va desvelando nuevos datos, matices y aspectos de su persona⁴⁵. A partir de aquí, su constante presencia en escena deja ver la forma en que reacciona ante cada situación y su modo de afrontar los problemas: todo esto termina por construir la imagen personal de este individuo que, entre bromas y veras, burlas y lágrimas, da salida a su conflicto.

Una vez más hay que hacer notar la superioridad del primer acto en este proceso de construcción del personaje. Por artificiosa o convencional que sea su figura, los diálogos siempre son vivos y reales; es en la presentación del tipo donde Arniches despliega sus mejores dotes y también donde consigue los mejores resultados. Por lo general, el convencionalismo se apodera de estos sujetos a partir del segundo acto. Podría decirse que el teatro arnichesco en personajes malogrados (recuérdese la Patro, en *Rositas de olor*) uno de cuyos ejemplos más elocuentes es Amparo, en *La fiera dormida*: la potencia grotesca del primer acto se convierte en forzado dramatismo en el segundo y abrumadora ejemplaridad en el tercero, donde parece ser un personaje ajeno por completo al que conocimos al principio de la obra.

Justo es reconocer, no obstante, que también hay ejemplos

⁴⁵ Estas primeras escenas son importantes, en opinión de Félix Ros, porque al autor le importa presentar el personaje principal de un modo muy verosímil y realista; se trata de "infundirle tal verdad, tanta naturalidad, sufrimientos tan admisibles y proporcionados que jamás carezca de asidero en la memoria comparativa del público".

Ros, F., Notas parciales sobre Arniches en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 45, Madrid, 1953, p. 305. Esta verosimilitud inicial permitirá justificar dramáticamente el "momento de crisis" que sufrirá más adelante, y que conducirá directamente al desenlace.

de lo contrario: personajes que se crecen y dignifican a lo largo de la obra. La personalidad de Leonor, versión femenina del hidalgo hambriento, se basa en su manía aristocrática, empeñada en preservar un linaje y una grandeza social que no existen:

"...me moriré de hambre, pero no cedo, ni de mi rango, ni de mi alcurnia, ni de mi orgullo...
(...) No hay ninguna razón para claudicar, y menos en estos tiempos de plebeyez y chabacanería..."⁴⁶

Aunque de carácter bondadoso, este prurito de nobleza la sitúa fuera de la realidad, en un mundo ficticio donde nada es lo que parece. Situación anómala que se hace más evidente en unos momentos críticos para los rancios prejuicios de nobleza como es el periodo republicano. La propia Leonor se refiere a ello:

"Yo no transijo ni transigiré nunca con estos tiempos de plebeyez y ramplonería en los que a título de justicia social se pretende borrar las castas..."⁴⁷

Pero, en la defensa de esta actitud, vamos descubriendo que Leonor identifica linaje con dignidad personal. Lo que parecían vanas fantasías de una lunática resultan ser convicciones sinceras, profundamente arraigadas, a las que no puede renunciar aunque la realidad le demuestre su error con la fría contundencia de los hechos. Venimos a conocer que no la mueven estériles deseos de aparentar, como se ha visto con frecuencia en otras damas mesocráticas; sin llegar nunca al

⁴⁶ Arniches, C., Vivir de ilusiones, La Farsa, nº 223, Madrid, 1931, p. 18.

⁴⁷ Ib. p. 42.

ridículo (el autor la trata con exquisita ternura), este personaje adquiere a lo largo de la obra la grandeza de quien sabe ser coherente consigo mismo:

"...deseche usted ideas y prejuicios de blasones y escudos, que también ha caducado.
 Leonor -El que los tiene sólo en la imaginación, los desprecia; el que los lleva en la sangre, no puede renunciar a ellos"⁴⁸.

En el fondo, es un desarrollo más matizado y real, más rico y humano, del tipo que ya en 1915 representara D. Gil de Quirós, afectado por el mismo problema, pero mucho más monolítico.

También Paulino, don Verdades, va creciéndose como personaje en el transcurso de la obra. Una inicial imagen de intransigencia, objeto de burla para otros (aunque tratada de forma dramática, sin apenas lugar para lo cómico) es el germen de un potencial conflicto: su obsesión por la verdad acabará por llevarle a la soledad y el repudio y tendrá que elegir entre el mantenimiento de sus principios y esta soledad que la vejez hace trágica. Una vez más, la propia vida, a través de un episodio fortuito, doblegará las posiciones más irreductibles, demostrando a Paulino lo inútil de su intransigencia. Y asistimos a un conflicto desgarrador, tratado con equilibrio, sin concesiones al tópico, al ridículo o a lo desmedidamente trágico. Un conflicto que deja en los labios el sabor agri dulce del fracaso que, por amor, se disfraza de alegría carnavalesca.

⁴⁸ib. p. 79.

Unos años atrás, en 1928, Luis Uriarte escribió un prólogo a la edición de *El señor Adrián el primo*, donde, de una manera escueta y un tanto elemental, compara la figura del comediógrafo con la del payaso triste:

"El "Rey del chiste": así bautizó la popularidad a don Carlos Arniches, cuya tristeza de carácter contrasta rudamente con la alegría de sus obras. A él mismo se lo hemos oído:
-Soy un reyezuelo cuyos chistes brotan de un temperamento melancólico..."⁴⁹

Viene esto a propósito del regusto que dejan muchos personajes de esta época: don Verdades, Leonor, el señor Pepe, el infeliz Paulino o tantos otros, rezuman tristeza en su renuncia al amor o a sus más íntimas convicciones. No puede ser otro el sentir de una persona que, en el declive de su vida, se ve forzada a renunciar a aquello en lo que ha fundado su existencia. Sin duda, el autor comprende y siente estos problemas; por muchos -y justificados- reproches que se le puedan hacer de anacronismo, repetición, o reduccionismo, su propia "temperatura vital" le sirve para dotar a estos personajes de ese soplo de vida auténtica que estremece y convence. Así lo veía Fernández Almagro en *Vivir de ilusiones*:

"En Arniches lo convencional y amañado está a la vista. De un cartón que no pretende engañar a nadie están hechos, en la apariencia, muchos personajes de aquél autor. Pero poco oído tendrá el que no percibe de vez en vez dentro del pelele un latido de auténtico corazón. ¿No es este el

⁴⁹Uriarte, L., *La tristeza de Arniches*, Prólogo a *El señor Adrián el primo*, El Teatro Moderno, Madrid, Enero, 1928, p. 8.

secreto de esas "tragedias grotescas" que Arniches, no sabemos con qué conciencia del propósito, comenzó a fabricar un día?...⁵⁰

Estos personajes que han fracasado se retiran, dejan el protagonismo a quienes les han demostrado lo equivocado de sus ideas. Se retiran a rumiar su desengaño y se resignan tristemente a un destino que no pueden aceptar.

TIPOS Y CARACTERES

Para la recreación dramática de asuntos que afectan a las distintas clases sociales, el autor se vale de una clase de tipos representativos de cada una de estas clases. Tipos que, por un lado, son producto de una cuidada observación de la realidad y, por otro, vienen a ser variantes de figuras muy repetidas.

La imagen que Arniches ha construido de la clase popular madrileña, se levanta sobre un grupo de personajes, masculinos y femeninos, que conocemos de muy atrás, a quienes el contexto específico de cada obra convierte en sujetos de rasgos diferentes.

Entre los femeninos es casi inevitable la figura que describe al hablar de *La fiera dormida*:

"...bravía, altiva, con arranques, pero de un gran corazón y una gran entereza para la vida"⁵¹.

. La bravía: esta mujer sacrificada, entregada a su

⁵⁰ La Voz, 13 de Noviembre, 1931.

⁵¹ La Nación, 10 de Enero, 1937.

familia, generosa a la par que enérgica y orgullosa de su dignidad, es una de las claves del mundo teatral arnichesco. Una mujer capaz de los mayores sacrificios por el amor de sus hijos y la estimación de su marido; firme como una roca en la defensa de su buen nombre, y de profundas convicciones sobre el bien y el mal. Mujer ejemplar, buena madre, aliada de la hija en temas amorosos o de honra, también posee artimañas para conseguir sus propósitos, ingenio y habilidad. De manera espontánea y noble protege al débil, perdona sin resentimientos, se crece ante la adversidad. Un personaje que alcanza sus mejores realizaciones cuando la cara bravía predomina sobre la ejemplar. Así son Casilda (**Las doce en punto**), Manola y Salvadora (**Las dichosas faldas**), Laureana (**El tío Miseria**), Amparo (**La fiera dormida**), Dolores (**La diosa ríe**), la tía Barullo (**El hombrecillo**)...

. Otra figura imprescindible en este ámbito social es la joven casadera: la mocita garbosa, simpática, honrada hasta la médula, respetuosa con sus mayores, sincera en su amor e inquebrantablemente fiel. Posee también una gran entereza ante la adversidad (este parece ser un atributo de todas las mujeres ejemplares, sea cual sea su condición) y una voluntad férrea para superar los obstáculos que la vida presenta en su camino, casi siempre en relación con problemas amorosos. Andrea, de **El tío Miseria**, Reme en **La tragedia del pelele**, Nieves, en **Las doce en punto**, y las Rositas respectivas de **Don Verdades** y **El padre Pitillo**, son algunas de las realizaciones

de este modelo⁵².

. De manera esporádica, sigue apareciendo el tipo de la incauta: la joven que, por no resignarse a la miseria, cae deslumbrada en los brazos de quien le ofrece una salida, aunque sea por la puerta falsa. Esta muchacha, que, en el fondo, no es mala, debe ser reconducida al buen camino por alguna de las dos anteriores, o bien por el amor de un hombre al que antes había despreciado. Consuelito, en *La fiera dormida*, se deja engañar por Felipe: al no poder soportar el ambiente de su casa, huye con él, hasta que su madre, Amparo, al final de la obra restablece el orden. También Malena, en *El hombrecillo*, se deja seducir por la labia y el dinero de Gonzalo, que, más tarde, la abandona.

. La contrafigura de estos personajes femeninos son las malas mujeres, que atraen al hombre con el señuelo del placer y la vida fácil para sacar provecho de él, sin asumir ninguna responsabilidad. Estas mujeres, que siempre aparecen en papeles secundarios, representan el falso amor, contrapuesto al auténtico de la mujer legítima o la humilde joven que ama en silencio. Son las antagonistas necesarias para hacer posible la acción de la mujer ejemplar y reforzar su sentido. Están representadas en *Las dichosas faldas* (la Tere y la Sole) y en *La fiera dormida* (Felisa y sus amigas).

Un caso especial es el de la reputada como mala mujer que en realidad no lo es, como le ocurre a la cupletista Rosita

⁵²Curiosamente, todas ellas, a excepción de Nieves fueron interpretadas por Aurora Redondo.

del Oro. Esta clase de figuras, que vienen apareciendo en la obra de Arniches desde épocas tempranas (recuérdese a Blanca de Lacour, en *La estrella de Olympia*, 1915 o a Marta y a Lucía en *El camino de todos* y *El señor Pepe el templao*, de 1924 y 1925, respectivamente), siempre pertenecen al mundo teatral o de los espectáculos: es el tipo de la artista desgraciada, cuya apariencia deslumbrante y feliz oculta la triste realidad de sus carencias.

El ambiente popular contiene, asimismo, una serie de tipos masculinos, también inevitables.

. El primero de ellos es el hombre maduro, madrileño bonachón y mujeriego, que conocemos desde *El santo de la Isidra*. Hombre alegre, ingenioso, de escasísima inclinación al trabajo; su buen corazón le impulsa, cuando es necesario, a las acciones más generosas. Así es Alejo, en *Las doce en punto*: vago, borrachín e informal, se transforma en infatigable trabajador cuando está en juego la felicidad de su hermana y su hijo. O también Lucio (*Las dichosas faldas*), Neme (*La fiera dormida*) y, con alguna diferencia, Fortunato en *El tío Miseria*.

En cuanto al hombre joven, tiene dos realizaciones.

. Por una parte, está el joven ejemplar, formal, trabajador, que pretende con buenas intenciones a la moza de turno: Ahí tenemos a Leandro (*El tío Miseria*), Jacinto en *Las doce en punto*, primero informal y luego transformado, Sindo, en *El hombrecillo*, o el Jacinto de *Don Verdades*.

. Al otro lado, las figuras despreciables del chulo, el

fanfarrón, el servil y nefasto acompañante, o el casado infiel. Catalino en *El tío Miseria*, es el chulo bravucón que siempre aparece acompañado por el adulator Chaquetilla; Bernabé, en *El padre Pitillo*, Paco y su amigo Palitos en *Las dichosas faldas*, sus otros ejemplares de esta versión negativa del hombre, también necesaria para mostrar dónde está la moral y la decencia.

Cuando se adentra en los ambientes pequeñoburgueses de comerciantes, empleados, horteras y pequeños propietarios, es frecuente encontrarse con el tipo del hipócrita tanto en versión masculina como femenina. Una hipocresía asociada casi siempre la beatería o a la apariencia de virtud.

En las obras de esta época son más frecuentes las mujeres hipócritas: en *El padre Pitillo* hay una nutrida representación de ellas, entre las que destacan doña Visi y doña Dolores, la mujer del cacique. También responde a este tipo la avariciosa Tránsito, en *El casto don José*, y la cruel Domitila de *Yo quiero*.

En cuanto a los hipócritas, el dependiente Crisanto, en *El casto don José*, es el joven de aires mojigatos y una realidad de sinvergüenza ilustre que supera las mayores previsiones. También don Orencio, en la misma obra, representa esta figura.

Hay que notar que Arniches se recrea de manera especial en la descripción de estos hipócritas: mediante un expresivo diálogo, mediante la burla y el chiste, construye escenas

admirables que dejan ver la enorme repulsa que estas conductas le merecen.

. El tipo del comerciante, atento sólo a su negocio, pragmático, que subordina cualquier idea a intereses económicos, se encuentra en La diosa ríe (don Evelio) y en el propio don José. El "ideario" que expone don Evelio es una buena muestra de la calidad del tipo que representa:

"Mi vida ha sido siempre tranquila y seria. ¿Por qué?... Porque tengo normas, que es lo que hay que tener. En el mundo, lo primerito, normas. En cuestión de amores, mi norma es que pa un comerciante el amor no pue pasar de los domingos por la tarde... y con variación de programa. Norma política: afiliarse a un credo que no pagues contribución o que pagues lo menos posible. Por eso pertenezco al Comité "Amigos de la defraudación legal". Y en cuestión religiosa, tengo la verdadera norma: creer en todo, menos en que haya que darle dinero a nadie. Ni a blancos ni a negros. El que quiera dinero, que lo gane. Si se hubiera seguido mi norma no habría problema religioso..., ni ninguna clase de problemas"⁵³.

Si se trata de una burguesía acomodada, los tipos son otros: el señorito ocioso y vividor, la joven frívola, alocada e inconstante, la dama sólo preocupada por las formas sociales, por el buen ver, etc. Al estar este ambiente definido, antes que nada, por la superficialidad, todos los tipos que lo componen, contienen este rasgo, referido a los distintos aspectos de la vida: el trabajo, los sentimientos, la vida familiar, las propiedades, etc.

La falta de auténticos valores hace del ambiente burgués

⁵³ La diosa ríe, cit., p. 16-17.

el mejor caldo de cultivo para los frescos, que idean las tretas más insospechadas para aprovecharse de estos ambiciosos y tontos burgueses. Las figuras de Evaristo, Nolo y Daniela, en *La tragedia del pelele*, así como las de Laviña, Campillo y Aurita en *A mi no me quiere nadie*, responden a este planteamiento.

. También es un clima favorable para el tipo de la entrometida: amigas o vecinas chismosas que encuentran su placer en la murmuración y la intromisión en vidas ajenas. En *Cuidado con el amor* hay apreciables ejemplares de este tipo.

. Todo esto no impide que haya jóvenes sensatas y juiciosas, capaces de plantearse con acierto el sentido de su vida: Blanquita, en *Vivir de ilusiones*, o Elisa, en el tercer acto de *Cuidado con el amor*. Y muchachos honestos y responsables, como Pepito (*Vivir de ilusiones*), Alberto (*Ya conoces a Paquita*) o Juanito (*Cuidado con el amor*).

Como tipos secundarios encontramos:

. El seductor ridículo: Curro y José María en *Ya conoces a Paquita*.

. El hidalgo hambriento: el marqués de Milhambres, en *Vivir de ilusiones*, que pronto se revela como el pícaro que sólo busca saciar su hambre. Como él mismo dice,

"...el hambre hace más pícaros que la malicia"⁵⁴.

. El rico de pueblo, ostentoso y prepotente, como la forma actual del caciquismo: don Ramón, en *El padre Pitillo*.

⁵⁴*Vivir de ilusiones*, cit., p. 70.

. El cura: además de aparecer como protagonista en *El padre Pitillo*, está representado en esta misma obra por don Custodio (cura elegante, manejado por los ricos) y en *Yo quiero*, por don Plácido: bonachón, pero débil ante la prepotencia del cacique. De ellos, el único que representa una religiosidad auténtica, eficaz y comprometida, es don Froilán.

Las menor producción de esta última época, la variedad de ambientes tratados, y la poca conveniencia de incluir algunos personajes individuales en modelos o esquemas generales, son factores que determinan la exigua representación de cada uno de los tipos señalados, como puede apreciarse en el cuadro adjunto. En todo caso, la existencia de dichos tipos no excluye la realidad específica de cada uno de sus componentes, en virtud de la habilidad del autor para reproducir ambientes y organizar los detalles, de forma que sea auténtica la sensación de vida real.

CUADRO 2
DISTRIBUCION DE TIPOS

C l a s e b a j a	Bravía La joven ejemplar Incauta Mala mujer Artista desgraciada Hombre maduro El joven ejemplar Mal hombre Chulo Acompañante Casado infiel	163,164,166,181,183 166,175,179,182,185 181,183 164,181 163 164,166,181,182,185 166,182,183,185 179,182 164,182 164,181
P e q u e ñ a s í a	Hipócrita Comerciante	166,167,176,179 163,167
A l t a u e s í a	Vividor Joven frívola Fresco Entrometida Joven sensata Joven sensato	175,183 165 175,187 165 162,165 165,184
T i p o s n d a r i o s	Seductor ridículo Hidalgo hambriento Rico del pueblo Cura	184 162 179,182 176,179

EL PENSAMIENTO Y LAS IDEAS

El último de los períodos en que dividido, para su estudio, la producción de Arniches, 1931-1943, se inicia en un momento de gran significado histórico: la proclamación de la Segunda República, exactamente once días después de que nuestro autor estrenara, en el Eslava, *La princesa tarambana*. Por su carácter absolutamente festivo y alegre, era, sin duda, una obra apropiada para el momento de jubiloso entusiasmo que vivían los madrileños.

El 14 de Abril, tras el aplastante triunfo electoral de la conjunción republicano-socialista en las elecciones municipales, se proclama la República en medio de una desbordante alegría popular. Comienza así un agitado periodo de nuestra historia, lleno de loables esfuerzos, recelos y temores, esperanzas frustradas y estimables realizaciones. Un régimen que tuvo en su contra, junto a la desfavorable coyuntura económica internacional, el lastres de unos problemas heredados que no pudo resolver la acción de unas fuerzas sociales que tampoco pudieron no quisieron o no

supieron asumir su papel histórico⁵⁵.

Dos años reformistas con el gobierno Azaña; otros dos "contrarreformistas" con Lerroux, apoyado por la derecha cedista (años de gran conflictividad en todos los órdenes, llamado "bienio negro" por la intensidad de los problemas acumulados); los comicios del 36, con el nuevo triunfo de la izquierda, así como las aceleradas transformaciones que se pretendieron realizar, en un esfuerzo estéril por resolver problemas de difícil solución, son los jalones de un periodo que desembocó en el violento, y también estéril conflicto bélico.

La República se enfrenta con una serie de graves dificultades: el orden público, la actitud beligerante de la Iglesia y gran parte del ejército, los nacionalismos, la necesaria y problemática reforma agraria, la crisis económica que tan agudamente incide en el mercado laboral y, desde luego, la constante y activa oposición de la derecha, con el apoyo moral de los movimientos fascistas que se imponen en Europa⁵⁶. Un cúmulo de conflictos que, sin embargo, no impiden una intensa y rica vida cultural.

Desde el campo educativo al intelectual y artístico, los hechos importantes que en forma de publicaciones, decretos,

⁵⁵Véase la actuación de los colectivos obreros (tanto rurales como de proletariado industrial urbano), los empresarios, la Iglesia, el ejército o los intelectuales en Tuñón de Lara, M., La Segunda República en Historia de España, v. IX, Labor, Barcelona, 1985, p. 105-230.

⁵⁶Véase Tamames, R., La República. La Era de Franco, Alianza, Madrid, 1973, p. 17-220; Bécarud, J., La Segunda República española, 1931-1936. Ensayo de interpretación, Taurus, Madrid, 1967; Carr y otros, Estudios sobre la República y la Guerra Civil española, Ariel, Barcelona, 1973.

revistas, estrenos, asociaciones, etc. se dan cita en estos años son tan numerosos como conocidos. Las viejas ideas institucionistas, ahora revitalizadas, de extender la cultura y la educación a todas las capas sociales, se traducen en una serie de reformas y disposiciones oficiales, entre las que, a título de ejemplo, cabría citar la creación y puesta en funcionamiento de 6570 escuelas entre 1932 y 1933⁵⁷, o la creación de las Misiones Pedagógicas, cuyo objeto era, precisamente, llevar la cultura a la siempre desprotegida población rural.

Pero también la enorme proliferación de revistas y periódicos, las asociaciones de intelectuales y artistas, con frecuentes manifestaciones públicas y comprometidas tomas de postura, así como la revalorización de las artes, el teatro, el folklore y las culturas regionales y, desde luego, la publicación de un importantísimo conjunto de obras literarias, son signos de una productiva vida cultural, donde actividades como las ya mencionadas Misiones Pedagógicas, el grupo la Barraca, el estreno de **Nuestra Natacha** o la aparición de la revista Octubre (ejemplos, como se ve, de naturaleza diversa) adquieren valor emblemático.

El levantamiento militar del 36, los años de guerra y el nuevo régimen implantado en España truncaron de raíz uno de los períodos más interesantes y ricos de nuestra historia cultural, y dieron un vuelco decisivo a la vida política y

⁵⁷ Datos proporcionados por Tuñón de Lara, M., ob.cit. p. 123.

social y, con ello, a la vida cotidiana del pueblo.

A Arniches, que ha vivido la Restauración, la crisis del cambio de siglo, las convulsiones de la Gran Guerra, los años de Dictadura, conflictos bélicos de dolorosa repercusión en la vida española -desde la guerra de Cuba a la de Marruecos-; que ha sido testigo, en suma, de un dilatado periodo de nuestra historia próxima, siempre en tensión entre liberalismo y conservadurismo, el advenimiento de la República y los hechos que la siguen le sorprenden ya en el declive de su vida. No puede olvidarse la posición de prestigio que ha adquirido dentro del mundo teatral; una posición que, al tiempo que le otorga, en el sentir mayoritario de sus contemporáneos, la categoría de maestro, tiene el efecto de replegarle a su mundo, al que se dedica de manera casi absoluta.

A sus setenta años, Arniches vive de, por y para el teatro; en esta situación, ¿qué significados tienen en su pensamiento y en su vida los cambios históricos de este periodo? O más exactamente, ¿en qué forma su obra acusa estos cambios, siendo, como es, un teatro de fuerte engarce en la vida cotidiana? La respuesta a este último interrogante explicaría su forma de pensar y su actitud ante la nueva situación, según el planteamiento mediante el cual he analizado su pensamiento en las etapas anteriores⁵⁸.

⁵⁸Planteamiento válido siempre que no exista una radical separación entre la vida y la obra del autor como parecen apuntar algunas opiniones de la época respecto al sentido cómico de las obras: el carácter serio, incluso triste, de Arniches, no parece coincidir con la festiva comicidad de sus creaciones. Es más: algún crítico llega a opinar que existen dos Arniches diferentes, uno de los cuales -el serio, el hombre de orden-

La guerra civil afecta profundamente, como no podía ser menos, al ya anciano Arniches, y determina un sensible cambio de tono en sus obras. Por ello, es necesario separar, para el análisis, el periodo republicano del periodo bélico y la posguerra.

LA REPUBLICA

¿Cómo afronta el monárquico y conservador Arniches la implantación del nuevo régimen republicano?

En virtud de la antes mencionada reclusión en el mundo teatral, su obra nos proporciona poca ayuda para conocer cómo pensaba acerca del cambio producido. No hay casi alusiones políticas; tan sólo algunas referencias, en clave cómica, a los aspectos de mayor incidencia en la vida cotidiana, o de mayor resonancia pública: la ley de reforma agraria, la separación Iglesia-Estado, la ley de divorcio o la figura de algunos políticos relevantes. Pero estas referencias no significan otra cosa que el obligado "baño actualizador" de unas obras que, en modo alguno, tienen relación esencial con

se impone a su contrario, que, sin embargo, asoma pícaro y espontáneo, en muchas de sus piezas:

"En D. Carlos Arniches notamos una personalidad moral y otra artística, contradictoria con la primera. La personalidad moral del sr. Arniches auna la seriedad, la rectitud, la honorabilidad. La personalidad artística, por irónica paradoja, explota todos los filones de la risa, del desahogo en la conducta, de la burla, y el chiste y la sátira".

ABC, 22 de Diciembre, 1933.

Según esto, su vida y su obra son mundos distintos, y la última no sería válida para dar razón de la primera. No obstante, es obvio que ningún autor puede escribir nada contrario a su visión del mundo y a su forma de estar en la realidad. Porque la contradicción de que habla el crítico de ABC lo que revela, en realidad, es que esa seriedad arnichesca, en el fondo, es relativa: queda siempre matizada o equilibrada por el instinto jocoso, o, como dice el mismo crítico, "por los imperativos dionisiacos de la humana fragilidad".

su presente. Los temas, los conflictos y los personajes son los de siempre, incluso los de mucho tiempo atrás, con unos toques de actualidad epidérmicos y poco comprometidos. Hay algunos casos donde esto se evidencia de manera clara.

El laicismo del nuevo régimen es motivo abundante para burlas y chanzas. En *Las dichosas faldas* nos presenta a un personaje, Paco, mujeriego impenitente, a quien las faldas atraen de forma tan irresistible que llega a piropear a un sacristán, confundido por el revuelo de faldas negras que le precede. Situación cómica que se encuentra idéntica en *Rositas de olor* (1924), pero ahora, adornada con un comentario de Lucio:

"¿Es que no te has enterao todavía de la separación de la Iglesia y el Estado?
(...) Que tu te ciegas hasta con el clero..."⁵⁹

son frecuentes las alusiones como:

"Lo juro por los Santos Evangelios... aunque ya no se estilan"⁶⁰.

O

"¡No jures, guapa, que ahora se promete naa más!"⁶¹

Otro campo fértil para sus referencias a la actualidad es el relacionado con la monarquía, la aristocracia y, en general, los grupos sociales que mayor oposición presentan al

⁵⁹ Arniches, C., *Las dichosas faldas*, SGAE, Madrid, Imp. Gráfica Literaria, 1933, p. 13.

⁶⁰ *Vivir de ilusiones*, cit. p. 49.

⁶¹ Arniches, C., *Las doce en punto*, SGAE, Madrid, Imprenta Gráfica Literaria, 1933, p. 12.

nuevo régimen⁶².

Siempre en clave de humor, se refiere a las nuevas condiciones en que viven estas gentes. En *El casto don José*, se achaca el descenso de su actividad comercial en la venta de chocolates a la plebeyez de los nuevos gobernantes:

"Crisanto -...don José, que se lo tengo dicho, el chocolate no le va a este régimen.
(...)

Don Orencio -No ando descaminado, no. El chocolate es de origen más esclarecido: merienda y desayuno de familias esclarecidas, cristianas...

Crisanto -...los de este régimen son de sopas de ajo o prefieren hacerse migas... para desayunar"⁶³.

El mismo don José se muestra indignado ante la terquedad de un loro que repite una y otra vez "lorito rrrreal", palabra prohibida.

En *Vivir de ilusiones* se ironiza sobre la difícil y expuesta situación de la aristocracia:

"...con permiso del señor marqués me quitaré la corona y los cordones [de la gorra], para evitar que, como el otro día, la plebe me obligue a ello a los acordes del Himno de Riego"⁶⁴.

Las consecuencias que para los propietarios rurales tiene la nueva legislación, sobre todo la Ley de Bases de la Reforma

⁶²A ellos se refiere Tuñón de Lara:

"Hay, en cambio, una minoría que no puede admitirlo y cuyos temores aumentan de día en día: alta burguesía, aristocracia, la mayoría de la jerarquía eclesiástica, muchos militares emotivamente ligados al viejo régimen y, desde luego, muchos patronos agrarios..."

Tuñón de Lara, M., ob. cit. p. 121.

⁶³Arniches, C., *El casto don José*, La Farsa, nº 348, Madrid, 1934, p. 10.

⁶⁴*Vivir de ilusiones*, cit. p. 29.

Agraria (aprobada en Septiembre de 1932), son objeto de chistes en *La tragedia del pelele*, cuyo protagonista, Gonzalo, basa su fortuna en amplias propiedades en Andalucía:

" ...¿De modo que lo de Andalucía...?
 Evaristo -Todo perdido. Entre la ley agraria que ha sido un acierto...para dejar en la calle a todo el mundo; los prestamistas, que ya tenían a la mitad de la gente en la acera, el aposentamiento, que es meter gente en tu casa para que tu no quepas, y el obrero del campo que no quiere trabajar más que ocho horas... cada semana, pues la riqueza agrícola se ha convertido en pobreza rústica..."⁶⁵

O cuando dice Rafael:

"¡Misté, publicá la ley y no saberse ya de quién era ni una aceituna, too fue uno! ¿E tuya? ¿E mía? Y sobrevino el cao. Y ayi nos tié usté, que cogemos la aceituna y la pisamos con miedo por si es de otro..."⁶⁶.

Las referencias a los políticos son muy escasas y tienen el mismo carácter intrascendente y cómico:

"Leonor -...pero yo echo a esos soldados
 [del banco en que están sentados]
 Blanca -¡Por Dios, mamá, que van a creer que eres Azaña!"⁶⁷

Tan sólo una obra, *Cuidado con el amor*, se sale de este tono de ligereza, y no es a propósito de un tema estrictamente

⁶⁵ Arniches, C., *La tragedia del pelele*, La Farsa, nº 407, Madrid, 1935, p. 40. El decreto que establece para el campo la jornada laboral de ocho horas, equiparándolo con el sector industrial, fue dictado el 1 de Julio de 1931, siendo ministro de Trabajo Largo Caballero. El aposentamiento se refiere a los asentamientos campesinos en las tierras expropiadas a la nobleza y grandes latifundistas, en virtud de la Ley de Reforma Agraria de 1932.

⁶⁶ Ib., p. 62-63.

⁶⁷ *Vivir de ilusiones*, cit. p. 14.

político o social sino de connotaciones morales: el divorcio, cuya ley se aprobó en Enero de 1932, junto con la ley que regula el matrimonio civil. Hasta tal punto difiere, que algún crítico llega a decir que no parece una obra de Arniches⁶⁸.

La tesis que se defiende es aparentemente contradictoria con el pensamiento de un autor que siempre defiende la familia, la fidelidad conyugal y el orden social; pero, en el fondo, guarda perfecto acuerdo con su pasión por la sinceridad, la autenticidad de sentimientos y la imposición de la conciencia individual sobre cualquier otra consideración, lo que responde coherentemente a su ideología liberal conservadora.

La defensa del divorcio como medio de reparar una equivocación y hacer posible, con ello, la felicidad de las personas, se apoya en razones de índole social, humana, moral y hasta religiosa, que se van exponiendo en el diálogo que sostienen Elisa y Gonzalo con Alejandrina, madre de la primera:

"Alejandrina -...¡Pero crearte una situación
inmoral!

Elisa -Todo menos inmoral que la
indignidad.

.....

Alejandrina -Pensad en el mundo, en la

gente...¿Qué dirán?

(...)

Gonzalo -...esos prejuicios han caducado,
señora, y nadie debe preocuparse
de lo que digan los demás sino de
lo que conviene al bien de
nuestras conciencias honradas.

⁶⁸Véase Martínez Olmedilla en Heraldo de Madrid, 6 de Marzo, 1933.

.....
 Alejandrina -Dios no puede ver bien que almas
 que se unieron bajo su Santa
 Ley...
 Gonzalo -Dios es más misericordioso que
 intransigente, y no querrá ver a
 las almas hundidas en abismos...

 Elisa -...Y por el hombre que la
 convierte de ídolo en hembra,
 sólo puede sentir la mujer un
 desprecio profundo, una
 indiferencia mortal... Y para las
 almas que, como la mía, caen en
 este dolor ¡qué otra redención
 hay, sino el divorcio!"⁶⁹

Solución para un fracaso irreparable que tiene su raíz en la falta de sinceridad. Como ya expresó, años atrás, en *No te ofendas*, Beatriz (1920), las relaciones antes del matrimonio obedecen más al convencionalismo social y a los prejuicios de una moral represiva, que a un auténtico conocimiento entre dos personas, la vida en común descubre la realidad de esos seres, atados ya por un lazo que puede llegar a ahogarles. En definitiva, el divorcio desenmascara la apariencia que cede ante la realidad, en este caso de los sentimientos, que siempre termina por imponerse. Y esto es una constante del teatro arnichesco.

Ahora bien, por tratarse de una comedia burguesa, a la medida del teatro María Isabel, esta obra contiene demasiadas concesiones a lo cómico y al tópico intrascendente; demasiadas inverosimilitudes que restan fuerza y credibilidad a la idea de fondo. La recepción crítica pone de manifiesto esta

⁶⁹ Arniches, C., *Cuidado con el amor*, Madrid, 1933, p. 90-92. Toda la escena constituye una argumentación en favor del divorcio, donde se mezcla lo racional con lo emocional y la conciencia con el orden social.

endeblez. Pues si bien las posturas son divergentes en lo que se refiere al tema del divorcio, todos coinciden en señalar la debilidad en la creación de ambientes, construcción de diálogos y observación de personajes, los tres pilares de la creación arnichesca.

Mientras Luis Araujo, en el conservador La Epoca afirma que

"No pueden tampoco aprobarse los argumentos en favor del divorcio, si bien en una farsa cómica y entre personajes de escasa consistencia humana no cabe beligerancia posible"⁷⁰,

Núñez Arenas, en La Voz, lamenta que

"quizá la única obra en la que se aboga por el divorcio haya sido tan pobre de concepción"⁷¹.

Porque, en efecto, la idea queda diluida por la inclusión de una trama cruzada: la pareja que fracasa frente a otra pareja que sigue el proceso inverso; y ello, en un desarrollo puramente cómico y frívolo, que acapara la atención de la mayor parte de la pieza y diluye el tema de fondo, que pierde su importancia.

Como señala Monleón, ya a la llegada de la Dictadura, "las bases ideológicas de Arniches han perdido su sentido histórico"⁷². Fuera o no consciente de ello, el alicantino se sumerge en su mundo teatral y hace públicas manifestaciones de apoliticismo. Por ejemplo, así puede interpretarse su

⁷⁰ La Epoca, 6 de Marzo, 1933.

⁷¹ La Voz, 6 de Marzo, 1933.

⁷² Monleón, J., Arniches: la crisis de la Restauración en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 38.

respuesta a Lerroux, quien, probablemente inducido por el prestigio de Arniches como hombre íntegro y honesto, además de moderado en sus concepciones, le había propuesto incluirle en las listas republicanas al Congreso para las elecciones del 19 de Noviembre de 1933:

"Agradeciéndole infinitamente al sr. Lerroux esta distinción, me vi precisado a rehusar, en primer lugar, porque yo no me ocupo de política en absoluto, y en segundo lugar, porque en caso de resultar elegido, no hubiera podido atender a mi cargo como creo yo que deben atenderse estas cosas. Y no puedo ser político ni me interesa nada la política menuda. Nunca me he significado en ningún sentido"⁷³.

Años después, cuando llega a Buenos Aires, vuelve a pronunciarse en el mismo sentido:

"Una vez, al conde de Romanones se le ocurrió hacerme elegir concejal, para luego nombrarme alcalde de Madrid. Yo le dije que prefería ser sainetero madrileño. Hace pocos años, me escribió una carta Lerroux ofreciéndome una banca de diputado. Yo le contesté que no entendía de esas cosas, que nunca había sido, ni sería más que autor; que seguiría siendo autor hasta que me muriera"⁷⁴.

Que no desease entrar en la política profesional, no significa que Arniches no tuviera ideas claras acerca de los principales temas que configuraban la vida individual y social. De modo general, puede decirse que su moral conservadora y tradicional, que se puede resumir en "ser bueno" y "hacer el bien", y que contiene un arraigado sentido de la familia, el trabajo honrado, la religión, la lealtad

⁷³ La Voz, 12 de Abril, 1934.

⁷⁴ La Nación, 10 de Enero, 1937.

personal y también las diferencias de clases, le sitúa en una posición ideológica bastante alejada de la que informa algunas de las propuestas legislativas de este periodo. Probablemente haya que añadir el escepticismo hacia las reformas políticas que parece acompañar a bastantes intelectuales y artistas.

Arniches es un hombre de derechas, ahora en un régimen político de izquierdas, pero, al mismo tiempo, de espíritu flexible y tolerante, cuya insobornable defensa de la conciencia individual y la sinceridad le permite superar prejuicios, reconocer errores y admitir iniciativas con las que, en realidad, coincide más de lo que parece. Por eso conecta con reformas republicanas de los primeros años -me refiero al ámbito cultural y educativo- en las que subyace un pensamiento ético donde late el espíritu institucionista. Por consiguiente, si no comparte los fundamentos ideológicos del nuevo régimen, sí coincide en la necesidad de superar viejos dogmas y en la renovación moral de los comportamientos individuales y sociales. Y es aquí donde centra su atención.

Por otra parte, los años republicanos contemplan una inusitada actividad en torno al teatro, al que los intelectuales más comprometidos consideran una de las más eficaces armas educativas y de difusión cultural. Las conocidas palabras de Lorca son la mejor expresión de esta actitud:

"El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas

sustituyan a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera"⁷⁵.

Precisamente, uno de los aspectos más destacados de las Misiones Pedagógicas fue su labor teatral, dirigida por Alejandro Casona, pero también el grupo universitario La Barraca se nutre de esta misma idea de renovación social que traerá consigo la educación del pueblo; o El Búho, animado por Max Aub⁷⁶. La sección de teatro Nueva Escena, de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se propone programar piezas dramáticas

"que puedan ejercer saludable influjo sobre el pueblo en las presentes circunstancias, y, simultáneamente, iremos divulgando con el máximo decoro, renovadores ejemplos de las más viva literatura dramática"⁷⁷.

En dramaturgos como Lorca, Casona, Alberti, Miguel Hernández, María Teresa León y tantos otros, está presente, con diversas orientaciones y resultados, una dimensión educativa en claro compromiso con su concepción renovadora de la sociedad y del propio teatro⁷⁸.

⁷⁵García Lorca, F., Charla sobre teatro, O.C., I, Aguilar, Madrid, 1977 (20ª ed.), p. 1215.

⁷⁶Bilbatúa señala la continuidad con el regeneracionismo que subyace en estas experiencias:

"...una consideración idealista de los bienes culturales de la cultura. Junto a ello, una consideración igualmente idealista del pueblo, especialmente de los habitantes de las zonas agrarias, como depositarios de unas esencias populares conservadas a través de los tiempos..."

Bilbatúa, M., Prólogo y presentación a Teatro de agitación política 1933-1939, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1976, p. 33.

⁷⁷El mono azul, nº 7-8, Octubre, 1936.

⁷⁸Sobre el "espíritu docente" de Casona, puede verse Ruiz Ramón, E., Historia del teatro español. Siglo XX, Cátedra, Madrid, 1975, p. 230. Para una panorámica de todo este movimiento véanse Fuentes, V., La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1936, Ediciones de la Torre, Madrid, 1980 y Cood, Ch. H., La cultura y el pueblo. España, 1930-1939, Laia, Barcelona, 1981.

Sería ingenuo parangonar la preocupación ejemplarizante y didáctica de Arniches con esta otra finalidad educativa que los autores más comprometidos dan a su teatro. Ni en ideología, ni en estética, ni en condiciones materiales de representación tienen paralelismo alguno. Pero estas divergencias no pueden hacer olvidar ciertas coincidencias de intención aunque no de fondo, puesto que Arniches tiene y ha tenido siempre una profunda convicción moral y educativa de la función del teatro, por ligero o intrascendente que sea. Y no deja de repetirlo cuando habla de sus obras⁷⁹. Una lección de conducta, sin embargo, más atemporal, debido quizá al escepticismo antes reseñado o a una cierta autodefensa que le lleva a evitar referencias muy concretas a la conflictiva realidad del país. Los estrenos del año 36 son, por razones obvias, muy significativos, pero continuadores, en esta línea evasiva, de los que tuvieron lugar durante otras situaciones conflictivas, como la guerra de Marruecos.

Así, *Yo quiero* es un melodrama con figuras de cartón-piedra: un bondadoso guardia civil, un terrible cacique, ablandado hasta las lágrimas por la conducta generosa de su hijo, unos criados medio tontos a quienes se puede engañar con

⁷⁹En las autocríticas y comentarios previos al estreno siempre expresa el propósito que anima la obra, el defecto que se denigra o la cualidad que se exalta. Pequeñas enseñanzas, dichas de modo sencillo, para que todo el mundo las entienda:

"Yo, como casi siempre, prefiero dirigirme al pueblo. Como esto obliga a la sencillez de lenguaje y de procedimiento, confío constantemente en que así van a entenderme todos, los de abajo y los de arriba.

(...) De modo que ya saben ustedes el noble y fervoroso propósito que trae *El tío Miseria*: hacer repugnante la avaricia, y, a todos los hombres, buenos y generosos".

los más pueriles procedimientos... figuras ingenuas, conflictos sentimentales, que en nada difieren de los melodramas escritos años atrás.

Bésame, que te conviene es una revista al estilo del Martín; y Mari-Eli, una zarzuela regional, de ambiente rural, organizada según los moldes seculares de un género decadente.

Así pues, mientras en unas obras busca la evasión y se refugia en el convencionalismo, en otras, las más personales, mantiene una actitud comprometida y crítica, siempre en el ámbito de lo individual. En definitiva, la bipolaridad que hemos observado en toda su obra anterior

LA GUERRA Y LA POSGUERRA

A poco de iniciada la guerra, y ante los problemas económicos que se le planteaban, Arniches marcha a Buenos Aires, desde donde le reclaman Aurora Redondo y Valeriano León. La documentación que aporta Vicente Ramos deja claras las razones de este viaje:

"...pensamos irnos a Buenos Aires a ver si allí podemos vivir. Los pocos recursos que teníamos se van agotando y antes de que llegue una situación aflictiva, optamos por correr a la vez esta aventura⁸⁰."

⁸⁰Ramos, V., Vida y teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, p. 254. Arniches es un caso más del éxodo masivo de las gentes del teatro hacia Argentina, situación que denuncia, entre otros, José Luis Salado, por las graves consecuencias que de ello se derivan:

"...la alegre liberalidad en la concesión de pasaportes al primer cómico que exhibía en público un contrato, supuesto o real, para Buenos Aires nos está costando hoy bastante caro (...) Gente de valía -y de izquierdas- (...) nos hacen ahora mucha falta en España. ¿A qué se quieren ir a América? ¿A hacer buen teatro? Eso quiere decir que lo que hacen ahora en España les gusta muy poco..."

Razones económicas que le hacen considerarse más un emigrado que un exiliado. De todos modos, sigue sin pronunciarse políticamente:

"No, por favor... no me hagan hablar de España... Política, no... Si la razón corresponde a los unos o a los otros, si esto o aquello, por favor, no me interroguen... Como español que soy, como hermano de los hombres que luchan en los dos bandos, no puedo hablar..."⁸¹

No hay que olvidar que cuando estalla la guerra y parte a Buenos Aires, Arniches tiene ya 70 años. Las difíciles circunstancias personales, o, como él mismo dice, "los apremios cotidianos", la preocupación por los hijos, y el alejamiento de todo su mundo de afectos, amistades y costumbres, se unen al natural debilitamiento de la edad.

Todo esto se deja ver en las obras posteriores al 36: un fuerte incremento del elemento religioso, junto a una conciencia de acabamiento y hasta de impotencia ante la vida que dan a las obras de estos últimos años un carácter terminal.

Lo religioso se muestra, como decía, fundamento de las

Salado, J.L., La carrera de los pasaportes en El Mono Azul, nº 25, Madrid, 22 de Julio, 1937.

⁸¹Ramos, V., ob. cit., p. 257. Insiste en aclarar su posición porque en su pasaporte figuraba una cláusula comprometedora, que el periodista de La Nación justifica así:

"Cuando estalló la revolución, cundió entre los elementos extremistas la teoría de que no se debía dejar salir a los autores, pues si los mejores se iban, España se quedaría sin teatro. La CNT era contraria a su salida. Arniches, como todo autor popular, tenía amigos en el Gobierno, como que los autores de éxito los tienen en todas partes. Entonces, el Gobierno halló la solución del pasaporte diplomático, para que nadie se opusiera a su salida, con el agregado de que "realizaría la propaganda en el exterior, de la República Española". Cosas muy explicables en un estado revolucionario. Pero Arniches jamás ha intervenido en política. Ni ha querido hacerlo"

La Nación, 10 de Enero, 1937.

conductas, fuerza frente a la injusticia y consuelo para el dolor. Ya desde *El padre Pitillo* (primera obra estrenada en Buenos Aires), que tiene como protagonista a un personaje religioso, hay en todas las obras abundantes referencias a Dios para dar sentido o justificar una acción:

"Dios es quien te ha salvado. Dios es el que hace las cosas. ¡Nosotros los que las echamos a perder!..."⁸²

"Yo soy el alcaide e los hombres; el Alcalde de las concencias está más alto que todos... Cuéntaselo a El y El te dirá"⁸³.

En *El hombrecillo* las alusiones son constantes, porque es precisamente la razón divina lo que da sentido a la lucha desigual que Sindo, ser débil y desprotegido, sostiene con sus hermanos, con la adversidad, con la vida toda:

"Pues yo, ni abogado ni papeles. Así pelearé más suelto. El amparo de Dios y mi razón"⁸⁴.

El sainete escrito para Valeriano León, *El ateo penitente*, tiene un título igualmente expresivo en este sentido.

Arniches se refugia en el sentimiento religioso. Es el juicio a la historia, a su conciencia histórica que le empuja hacia la atemporalidad; su ya larga historia se disuelve, se "eterniza". El mejor recurso para un teatro claramente ahistórico, que busca su fundamento en valores eternos, es eliminar los detalles del presente, que ya no es su presente.

⁸² Arniches, C., *La fiera dormida*, Biblioteca Teatral, nº 51, Madrid, 1943, p. 62.

⁸³ Arniches, C., *El tío Miseria*, Biblioteca Teatral, nº 156, Madrid, s/f, p. 48.

⁸⁴ Arniches, C., *El hombrecillo*, Madrid, 1942, p. 38.

Y así, a partir de *El padre Pitillo*, no hay en las obras ni una sola mención a datos, hechos, anécdotas o personajes de la realidad presente, cuando es sabida la profunda vinculación que siempre ha tenido el teatro de Arniches con su mundo circundante. En etapas anteriores se ha podido comprobar la fidelidad en el detalle, la actualización de viejos recursos mediante el dato del día, las constantes alusiones a los pormenores de la realidad inmediata; ahora, silencio. Ni siquiera la localización en la época actual consta en las ediciones manejadas. Y para subrayar aún más esta acronía, están los ambientes rurales, donde no parecen llegar los vaivenes políticos, los enfrentamientos y problemas que el tiempo depara a los hombres de las grandes urbes. Por eso, los conflictos, personajes y problemas son los mismos de siempre: conflictos ajenos a la historia, sacados del tiempo; conflictos eternos, que no derivan de otra realidad que no sea la puramente humana.

¿No es esta, en realidad, la posición de Arniches ante el nuevo régimen que gobierna España? Una automarginación a la que le empuja, probablemente, la coherencia consigo mismo y con su trayectoria vital y dramática⁸⁵. En razón de esta

⁸⁵ Ríos Carratalá señala también que en estas últimas obras "tuvo la delicadeza de no traicionar la esencia de su propio teatro poniéndolo al servicio de una causa política concreta, lo cual, por aquellos años le habría sido tan rentable como a Benavente.

Ríos Carratalá, J. A., *Arniches*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1990, p. 82.

No necesitó demostrar públicamente su adhesión a Franco, y ya en su conferencia sobre *El Alma popular de España*, del 18 de Abril de 1942, habla del olvido:

"¡El olvido!... ¡Único remedio generoso contra lo irremediable!"

Arniches, C., *El Alma popular de España*, Madrid, Imprenta Perman, 1942.

actitud, no tiene mucho sentido preguntarse por las ideas que subyacen en estas sus últimas obras: ni pensamiento político, ni concepciones definidas sobre la sociedad, ni tampoco beligerantes posiciones religiosas o morales. Lo que estas obras dejan ver, sobre cualquier otra cosa, es el peso de una vida gastada: la tolerancia, la comprensión que supera extremismos y, desde luego, el tono pesimista de quien intuye el final de una vida culminada con dolor. Un cansancio y una tristeza que afloran de manera especial en *Don Verdades*:

"A mis años el rodar de la vida no es alegre, viendo cómo se nos lleva un día lo que nos trajo el otro"⁸⁶,

dice Paulino; actitud bien diferente a la que, pocos años antes, manifestaba en *La diosa ríe*:

"¡El tiempo!... ¡El gran amigo!... ¡Lo alivia todo!... ¡Se te lleva unas cosas, pues otras te traerá!"⁸⁷

Optimismo ante el futuro en este caso; amargura total en el primero.

El cansancio también se manifiesta en esas obras repetitivas, mediocres (Ya conoces a Paquita es un buen ejemplo), donde el efecto cómico aparece forzado, utilizando recursos y chistes ya conocidos: la obra de un autor que intenta inútilmente mantenerse en la línea de sus éxitos.

Por otra parte, y de manera aparentemente paradójica, frente a las concepciones religiosas que antes he señalado,

⁸⁶ Arniches, C., *Don Verdades*, Biblioteca Teatral, nº 49, Madrid s/f, p. 42.

⁸⁷ *La diosa ríe*, cit., p. 75.

se va perfilando en los últimos momentos un cierto fatalismo, que parece incompatible con un sentido religioso de la vida. Así se manifiesta Malena en *El hombrecillo*:

"Tía Barullo, usté ha vivió más que yo y sabe - porque el vivir enseña- que hay una cosa en la vida que pué más que toos nosotros: la fatalidá. Si no fuera así ¿quién escoge su desgracia?"⁸⁸

Y Cipriano, en *Don Verdades*, asegura, con profunda certeza, que la vida (¿el destino? ¿la fatalidad?) obliga a hacer cosas incluso en contra de la propia voluntad:

"D. Verdades -¡Pero yo por qué voy a decir una mentira, si ni quiero ni tengo motivos pa decirla!

Cipriano -La dirás. Que si hoy no lo tienes, ya te traerá la vida un motivo"⁸⁹.

Se advierte, pues, una notable diferencia entre las obras anteriores y posteriores a la guerra. En las primeras, se mantiene en la línea de los años precedentes y crea obras de interés, como *Vivir de ilusiones* o *La diosa ríe*; pero en las segundas, la repetición de procedimientos es absolutamente rutinaria, y manifiestan un tono vital tan bajo que le lleva al refugio de la religión y la conciencia de acabamiento. El falso final feliz de *Don Verdades*, terminada de escribir el día anterior a su muerte, es la mejor expresión y el resumen de la conjunción entre su vida y su teatro: apariencia de felicidad y alegría sobre una realidad de tristeza, que se convirtió en la compañera inseparable de sus últimos años.

⁸⁸ *El hombrecillo*, cit. p. 46.

⁸⁹ *Don Verdades*, cit. p. 11.

RECURSOS MUSICALES, TEATRALES Y COMICOS

LA MUSICA

Son seis las obras de este periodo que tienen el ingrediente musical como parte constitutiva. De ellas, ninguna publicada ni accesible. No es posible, por tanto, conocer de forma directa la naturaleza de los textos cantados ni su papel en relación con lo dramático; pero sí hay datos suficientes para una aproximación fiable y clarificadora.

En principio, hay que notar que se trata de tres revistas, dos sainetes y una zarzuela. Cada uno de estos géneros exige una determinada clase de música y de cantables, como señala Jacinto Guerrero:

"Yo he hecho una auténtica partitura de sainete para **Los maestros canteros**. No hay ni una sola concesión a la revista. Es otro estilo"⁹⁰.

Las revistas cuentan, como compositores, con Francisco Alonso, Jacinto Guerrero, Pérez Rosillo y Montorio Fajó, este último como novel colaborador de Rosillo en **Bésame, que te conviene**. Por ser un género basado en la espectacularidad de decorados y artistas, necesita una música alegre, fácil y

⁹⁰La Voz, 14 de Diciembre, 1934.

pegadiza; esto es lo que hacen los compositores, con más o menos fortuna, mediante todo un derroche de cuplés, mazurcas, pasodobles, chotis, charlestón y parodias de músicas exóticas, como danzas indias, orientales o gauchas que dan lugar a brillantes coreografías y plásticas exhibiciones de tiples y vedettes. Francisco Alonso se encuentra ya en la época en que, tras haber cultivado la zarzuela con éxitos notables (véanse *La linda tapada* (1924) y *La calesera* de 1925), se dedica francamente a la revista. Su obra de mayor resonancia en este género es, sin duda, *Las Leandras*, de 1931.

Algo parecido le pasa a Jacinto Guerrero que, además de compositor, ejerce como empresario teatral. Guerrero, como he señalado al principio, también se dedica al sainete, y compone la música de *Los maestros canteros*. A Pérez Rosillo se debe la partitura del segundo sainete, *Paquita la del Portillo* que, como es obligado en este género, se compone de pasodobles, dúos, pasacalles y chotis, con los que el casticismo popular de los tipos pueda expresarse con mayor eficacia.

En cuanto a la zarzuela, Mari Eli, la música domina sin discusión sobre el libro, que casi se reduce a un pretexto al servicio de unas voces y unas melodías. Guridi, que en su momento pretendió crear no sólo ópera española, sino, dentro de ella, una ópera específicamente vasca, termina circunscribiéndose a la zarzuela, donde consigue obras tan excelentes como *El caserío*, en 1926. Mari Eli responde a esta misma intención. En ella trasmite su peculiar concepción folklórica de la melodía, combinando números más descriptivos,

como la impresionante escena de la galerna, con otros de sabor popular en forma de zortzicos y coros, además de preludio e intermedios perfectamente acordes con sus probados antecedentes de sinfonista.

La integración entre el componente musical y el dramático plantea el problema de siempre. Problema que se puede obviar en las revistas, puesto que en ellas no hay conflicto dramático, pero que sí afecta a sainetes y zarzuelas. En el fondo lo que se pide a los cantables es su contribución para crear el ambiente en que el autor dramático ha situado a sus personajes; deben reforzarlo, subrayarlo, hacerlo verosímil. Y parece que en las tres obras que nos ocupan, este papel se logra con bastante fortuna, aunque de Mari Eli habría que pensar en el proceso contrario: el autor ha creado el ambiente que el compositor, previamente, ha propuesto.

No cabe pensar en otro grado de relación, ni en Arniches ni en ningún otro autor. Buena prueba de ello es el sistema de trabajo habitual entre músicos y libretistas, en el que alcanzaron un papel tan importante los "monstruos":

"Puestos de acuerdo músico y libretistas, se elabora el cantable. Unas veces, el compositor escribe su música sobre el verso del cantable. Otras veces, el músico hace la música y el monstruo, colección de frases absurdas sobre las que se ha de medir el cantable definitivo"⁹¹.

El libretista, entonces, ha de componer el cantable con arreglo a una medida, una acentuación y unas consonancias que le vienen dadas; si el compositor, como afirman Fernández Shaw

⁹¹ La Voz, 6 de Abril, 1936.

y Federico Romero, no tiene sentido dramático o cómico para captar las situaciones que el libretista le ofrece, es muy difícil que el resultado final sea un producto unitario e integrado⁹².

El teatro musical de Arniches en este periodo es una concesión a géneros de éxito seguro, preferidos por un público muy instalado en formas teatrales conocidas, donde la música todavía ocupa un importante lugar. Pero el mejor Arniches no está aquí porque sus concepciones dramáticas van por otros derroteros.

La clase de música que contienen estas obras responde a una orientación nacionalista, popular y ligera, ajena a la renovación que tiene lugar en la música europea y que está presente en los planteamientos estéticos de la vanguardia. Es una música que debe competir con la canción difundida por disco, con la radio, el cine y la abundante oferta de espectáculos; de ahí esa clase de cantables que, como dice Herce,

"corre de boca en boca, y cuando está sancionado por el éxito, se instala en las cocinas, y allí, atrincherado entre las baterías de aluminio, ataca y vence a los oídos más pacíficos"⁹³.

Pero una música que, sin embargo, da magníficos productos, celebrados y admirados incluso por los

⁹²Ib. A título de ejemplo, enseñan un "monstruo" de Amadeo Vives para el cantable del acto I de *La villana* (zarzuela basada en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega) junto con el cantable ya realizado.

⁹³La Voz, 6 de Abril, 1936.

intelectuales más exigentes⁹⁴.

LOS RECURSOS TEATRALES

La construcción de lo teatral, es decir, la adecuación del texto escrito para su representación, se sustenta en los procedimientos habituales de un teatro que ha permanecido invulnerable a la renovación escénica preconizada desde los años veinte. Deseo renovador que, durante la época republicana cristaliza en experiencias tales como los grupos universitarios La Barraca, El Búho o el de las Misiones Pedagógicas; la interesante actividad del teatro Español con la compañía de Margarita Xirgu; los montajes innovadores de grupos de cámara, como el Club Anfistora, de Pura Ucelay, que representa varias obras de Lorca; la creación del Teatro Pinocho, por Bartolozzi y Magda Donato, que llevan el ingenio y las más fecundas concepciones teatrales al mundo infantil; o la creación de varios "teatros de arte", como el del Ateneo de Madrid, fundado y dirigido por Enrique Almarza⁹⁵, el Teatro Experimental El Caracol, dirigido por Rivas Cherif, o

⁹⁴No hay que olvidar la admiración que suscitaba al grupo del 27 Antonia Mercé, la Argentina, para la que Lorca rescató unas conocidas canciones; el aprecio que sentía por las melodías populares el propio Pío Baroja o las investigaciones folklóricas de destacados musicólogos que dieron rigor a las experiencias vivas en la realidad cotidiana.

Véanse Amorós, A., Lucas de candilejas, Espasa Calpe, Madrid, 1991; Salaün, S., El cuplé. 1900-1936, Espasa Calpe, Madrid, 1990; así como el capítulo Cultura, 1923-1939 en v. VIII de la Historia de España, dirigida por Tuñón de Lara, ya citada (en especial, La música, entre el nacionalismo y la vanguardia, p. 578-80).

⁹⁵De su inauguración y primeros montajes da cuenta La Voz, 3 de Julio, 1934.

el posterior Teatro Escuela de Arte, ubicado en el María Guerrero, que Rivas Cherif dirige hasta 1935⁹⁶.

Vanguardia y renovación que, sin embargo, no eran la tónica dominante en el teatro de los años treinta. Pese al importante significado de estas experiencias, en términos absolutos resultaban ahogadas por unas carteleras plagadas de obras fáciles, cómicas, burguesas o astracanescas, que se acomodaban a la naturaleza de un público definido por la inercia⁹⁷. La preocupación casi exclusiva por una sustanciosa taquilla, llevaba a los empresarios a montajes de éxito asegurado: y ahí los autores consagrados, como Arniches (pero también Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, etc.) tenían el peso decisivo.

En tales condiciones, es lógico que la dramaturgia de estos autores respondiera a los mismos criterios y planteamientos que les habían otorgado el éxito en los momentos de plenitud. Mainer señala, incluso, la existencia de numerosos epígonos que intentan, sin conseguirlo, emular a los maestros⁹⁸.

Por consiguiente, la forma de hacer del maestro Arniches es la que el público espera de él. Su código teatral debe ser

⁹⁶ Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía. Cuadernos El Público, nº 42, Madrid, Diciembre, 1989, p. 21-25.

⁹⁷ Con cierta gracia, Nieva expresa esta inercia refiriéndose a la comedia burguesa: "Somos aburridos, pero lo pasamos bien, nos gustamos", parecen decir estos espectadores. Nieva, F., La no historia de la escenografía teatral en España, Cuadernos El Público, Madrid, Mayo, 1986, p. 7.

⁹⁸ Mainer, J.C., Edad de plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1981, p. 291.

el de siempre, sin sorpresas ni cambios que, además de poco verosímiles a estas alturas, no hubieran sido entendidas. En un comentario previo al estreno de *El tío Miseria*, en Buenos Aires, vuelve a pronunciarse sobre el tema de la renovación teatral:

"¿Son procedimientos viejos? ¿Son procedimientos nuevos? ¡Qué sé yo! Creo que el teatro es como la vida, siempre la misma y siempre varía, porque cada hombre la vive y la siente a su manera. ¿Deformar las pasiones por un prurito de originalidad o de innovación, para qué? He visto durante una larga existencia pasar por el teatro modas extravagantes y exageradas: inspirándose unas en anhelos innovadores, otras en propósitos de originalidad; pero todo lo que no se haya fundamentado en la naturaleza y en la vida se ha deshecho veloz y fatalmente"⁹⁹.

En efecto, el análisis de las obras escritas en este último periodo viene a confirmar la permanencia en un código perfectamente conocido, al tiempo que definido por unos caracteres propios, identificadores del lenguaje teatral arnichesco. La forma de organizar las escenas, los finales de acto, la cuidadosa elaboración de los detalles de ambiente y, desde luego, los inconfundibles y trabajados diálogos, son elementos que no sólo le distinguen de otros dramaturgos, sino de sí mismo en obras escritas con prisas, poca atención o mayor convencionalismo¹⁰⁰.

⁹⁹ La Nación, 10 de Mayo, 1938.

¹⁰⁰ Sumamente elocuentes es la comparación entre el primer acto de *A mí no me quiere nadie*, de laboriosa elaboración, y los dos restantes, escritos por Antonio Paso, mucho más pobres y rutinarios.

Formas de segmentación

Son, en su totalidad, obras en tres actos, directamente articuladas en escenas; tan sólo en tres se emplea el cuadro como unidad de segmentación intermedia.

Los actos son, una vez más, las unidades contenedoras de los grandes grupos de acción: el planteamiento del conflicto, su desarrollo y resolución. Tres segmentos temporales donde se condensa la anécdota problemática que, un buen día, tiene lugar en la vida cotidiana de unos tranquilos burgueses, unos apacibles campesinos o unos honrados proletarios. Transitoria alteración del orden que, finalmente, vuelve a ser restablecido.

El tiempo de ficción, en general, es breve, y las rupturas temporales entre actos, poco significativas: unas horas, unos días, el tránsito de la noche al día...¹⁰¹ En lógica correspondencia, tampoco las rupturas espaciales son demasiado relevantes: o se limitan a marcar un cambio de perspectiva en el sistema de relaciones o, simplemente, aportan un punto de variedad, sin otro significado. Hay varias obras que mantienen el mismo espacio en dos actos, e incluso en los tres: *Las doce en punto*, *Ya conoces a Paquita*, *El casto don José* o *Don Verdades* son ejemplos de esto último.

Sí es destacable, en cambio, la ruptura narrativa, que

¹⁰¹Tan sólo en *La fiera dormida* hay una ruptura más amplia entre los actos II y III, donde se plantea una situación diametralmente opuesta.

señala los pasos de un proceso hacia el orden, la felicidad y el aprendizaje de la vida. Uno de los mecanismos más eficaces para destacarla es el ya mencionado efecto final: el acto se cierra con una escena tensa, agitada o expectante que deja presta la atención y dispuesto el ánimo para el acto que sigue. El acentuado contraste que establece con la distendida situación inicial del nuevo acto, crea un ritmo de óptimos resultados en la recepción; otra cosa es que, en el desarrollo de este acto, el autor sea capaz de responder a las expectativas que ha generado. Aquí es donde cobra importancia la elaboración y combinación de escenas, y donde se encuentran los grandes aciertos y los grandes fallos de Arniches.

La ruptura narrativa supone un cambio de perspectiva, de tono y de material dramático, especialmente entre los actos primero y segundo. Los primeros actos, cuyo objetivo es la creación de un ambiente donde ubicar el conflicto hacerlo verosímil, siguen siendo, como en su obra anterior, los más logrados. Buena prueba de ello son *Las dichosas faldas*, *La fiera dormida* o *Las doce en punto*. En el segundo, más narrativo que descriptivo, la acción debe superponerse al dibujo de los tipos, y tiende a culminar también en un efecto final de cierre que no llega, por lo general, a la tensión del primero.

Hay casos en que estos segundos actos igualan la calidad de los primeros en cuanto a ritmo dramático, tratamiento de personajes o eficacia cómica. Ocurre en aquellas obras donde un conflicto leve y sencillo privilegia a los pequeños

episodios o escenas donde los personajes hacen exhibición de su modo de ser, en diálogos, comentarios o situaciones anecdóticas; los casos en que Arniches reprime su inevitable tendencia al exceso, a agotar las situaciones y contarlo todo, y acierta a dosificar en la medida justa para conseguir un resultado eficaz. Otras veces, este segundo acto contiene el mejor momento en el desarrollo de un carácter, como ya ocurrió con *Es mi hombre*: el momento del grotesco, en que se plantea en toda su verdad la contradicción en que se mueve el personaje. *La diosa ríe* puede ser un ejemplo de ello; *Vivir de ilusiones* y *Cuidado con el amor* lo son de lo anterior.

Los terceros actos son, como ya es conocido, el punto más débil de las obras arnichescas. Demasiado sometidos al discurso ejemplarizante, deben dar salida a unos conflictos que, aunque bien planteados y de indudable potencial cómico o dramático, tienen que resolverse siempre en una misma dirección. A veces, la solución es poco coherente con el personaje creado, como en *El tío Miseria*; en otras ocasiones, el juego cómico ahoga por completo el conflicto, que se resuelve en una solución artificial: tal es el caso de *El casto don José*. Por fin, el tercer acto puede no ser más que un alargamiento innecesario para un conflicto que se podía haber resuelto en dos: *La tragedia del pelele* es un ejemplo de ello.

Tan sólo en tres obras se utiliza el cuadro como unidad de segmentación. Su función difiere sensiblemente de la que

tenía en tiempos anteriores, donde servía, ante todo, para mostrar los variados ambientes y lugares que requería el costumbrismo popular. Ahora cobran importancia la dimensión temporal y la narrativa: son el antes y el después, el preludio de una acción y su cumplimiento, la causa y la consecuencia. Y ello en una transición rápida, sin dilaciones que impidan la percepción unitaria¹⁰².

Tanto en *Las dichosas faldas* como en *La fiera dormida*, el segundo acto, que contiene el punto crítico del problema, se articula en dos partes diferenciadas, que se sitúan, respectivamente, en el espacio de la mujer (su casa o la de sus padres) y en el espacio del marido (la casa de la amante, el merendero de sus juergas extramatrimoniales). Así el autor nos hace conocer primero la desesperada situación de la esposa, su soledad y su miedo; cuando esta desolación alcanza su punto culminante, la mujer toma una brusca e irrevocable decisión para recuperar al marido infiel. La acción se precipita en el siguiente cuadro con el enfrentamiento heroico y violento de las partes en conflicto, que culmina en una escena de gran dramatismo. Las consecuencias de este enfrentamiento, para bien o para mal, no se conocerán hasta el tercer acto¹⁰³.

¹⁰²Por los datos que proporciona la crítica a *La fiera dormida*, el segundo acto contenía en principio tres cuadros, el segundo de los cuales, cuadro corto, consistía en un pasacalle donde un pierrot lloraba la pérdida de su ilusión. Este cuadro se suprimió en posteriores representación. *La Nación*, 18 de Marzo, 1938.

¹⁰³Un procedimiento muy semejante (ir en busca del hombre tan un periodo de sufrimiento, para recuperarle o vengarse) ya se encuentra en *La hora mala*, *La tragedia de Marichu* e incluso en *La pena negra*, de 1906.

En *Don Verdades*, los cuadros también representan el antes y el después: Paulino solo y con Rosita, o, lo que es lo mismo, el hombre sin ilusión y optimista, huraño y alegre. Una transformación necesaria para hacer comprensible su conflicto y su dolor cuando Rosita le deje para casarse con Jacinto.

Así pues, la segmentación en cuadros tiene ahora una estrecha relación con el desarrollo de la trama, puesto que permite al espectador contemplar directamente los hechos, en lugar de asistir a su relato; y además, proporcionan claves necesarias para la comprensión del conflicto.

Pero la verdadera labor de artesanía de Arniches se encuentra en las escenas. Estas unidades mínimas, definidas por la relación de un personaje nuclear con otro u otros, en su proceso para afrontar o resolver un conflicto, son las que verdaderamente levantan el edificio teatral. Porque, como muy acertadamente afirmó Díez Canedo,

"sabido es que Arniches, visto lo principal, ataca lo accesorio con toda decisión..."¹⁰⁴

Y como el propio Arniches reconoce,

"me parece que en mis obras las intrigas no son nada, o muy poco, que todo está en el diálogo, en las situaciones y en el movimiento"¹⁰⁵.

En la construcción del primer acto, la sucesión de

¹⁰⁴El Sol, 1 de Enero, 1932. Crítica a *La diosa ríe*.

¹⁰⁵La Nación, 10 de Enero, 1937.

escenas responde a un orden fijo¹⁰⁶. En lo esencial, este procedimiento se concreta en dos formas básicas:

1. La obra arranca con personajes secundarios: criados (obras burguesas), lugareños (en las obras rurales) o personajes típicos (guardas, horteras, vecinos) en las de ambiente madrileño.

Estos personajes aparecen inmersos en sus quehaceres habituales: la primera escena los presenta limpiando, conduciendo un rebaño, vendiendo periódicos... Unos cuantos comentarios bastan para componer el ambiente. Hablan de sí mismos, de su trabajo, del tiempo que hace, etc. hasta que en la segunda escena introducen el problema del protagonista, su carácter o las expectativas de conflicto que intuyen.

Una variante de este modelo son los casos de primeras escenas autónomas, ajenas al conflicto. No son otra cosa que una ampliación de esa primera fase en que los personajes secundarios hablan de sí mismos. Idéntica función tienen las dos primeras y largas escenas de *Vivir de ilusiones* (estampas costumbristas del Retiro, con su guarda, su niñera, su barquillero, la niña que pide barquillos a la abuela, etc.) y la primera, mucho más breve, de *Yo quiero*, que inmediatamente da paso al protagonista: la misma función con distinto desarrollo.

Don Verdades, *El tío Miseria* y *La tragedia del pelele* son otros ejemplos de esta forma de hacer.

¹⁰⁶ Monleón se refiere también a esta característica en su obra ya citada, Arniches: la crisis de la Restauración, p. 39, aunque no detalla cuál es este orden.

2. La obra se inicia con el propio protagonista: en diálogo con sucesivos personajes va desvelando su carácter, su situación, su entorno y, por último, su problema. Es el caso de El padre Pitillo, La fiera dormida o El casto don José, donde encontramos la siguiente combinatoria:

Escena I: Don José (monólogo).

Escena II: Don José + Tránsito.

Escena III: Don José + Tránsito + Crisanto.

Escena IV: Don José + Crisanto + Don Orencio.

Escena V: Don José + Don Orencio.

Escena VI: Don José + Don Orencio + Crisanto + Tránsito.

En una ordenación encadenada, cada escena contiene a un personaje que se mantiene en la siguiente hasta enlazar con otro, y luego la abandona. Al final de esta fase, se reúnen todos los personajes para preparar la entrada de la siguiente secuencia, con la aparición de Paquito y el comienzo de su farsa.

A partir del momento en que se ha planteado en todos sus términos el problema central, las escenas se organizan de forma que muestran directamente lo que antes se ha contado. De esta forma, el conflicto se hace más vivo y real para el espectador, que va acumulando datos y perspectivas nuevas hasta llegar a la tensión máxima de final de acto que, en algunos casos, adquiere la forma de un monólogo donde el protagonista expresa con dramática virulencia su estado anímico. Desde el distendido momento inicial hasta este tenso

final hay todo un proceso que se repite en el segundo acto. En él están presentes las escenas de transición - muy breves, anuncian al personaje que va a entrar o comentan lo antes sucedido- y las organizadas en pequeños episodios, que reproducen a escala reducida la organización global de la obra (preparación, desarrollo y consecuencias).

El tercer acto, en cambio, se inicia en pleno desarrollo del problema y organiza sus escenas en orden a la resolución final: escenas aclaratorias, justificadoras de actitudes, cargadas de parlamentos ejemplarizantes, donde la acción se detiene y la palabra se enseñorea del escenario. Es preciso justificar el desenlace y dejar bien claros los principios morales o éticos en que se sustenta, además de explicar de forma verosímil la actuación anterior de todos los personajes. A ello se dedican estas últimas escenas.

El código teatral que maneja Arniches, además de las formas de segmentar la historia, incluye otros elementos igualmente conocidos: por ejemplo, el uso de monólogos y apartes.

Son abundantes las breves intervenciones monológicas que rematan una escena o llenan el espacio entre dos, para evitar las pausas. También son frecuentes los intrascendentes comentarios sobre lo que ha ocurrido o está ocurriendo, en forma de apartes o breves monólogos, con función cómica y a cargo de personajes secundarios.

Volvemos a encontrar casos de monólogos "disfrazados"

(diálogo con un loro, rezo de oraciones) y de comentarios sobre lo anormal de hablar solo: en *Las dichosas faldas* (p. 57 y 61) y en *La diosa ríe*. Aquí, sin embargo, tiene una ingeniosa justificación: Paulino está hablando consigo mismo, y este soliloquio, observado por Dolores y Consuelito se explica así:

"¡Ves que se está contando una cosa... y no le dejas que se la cuente!..."¹⁰⁷

Los monólogos son, también en este periodo, uno de los medios para recapitular y exponer el estado de cosas a principio de acto; y un recurso para general expectación, cuando el personaje, siguiendo el fluir de su pensamiento, alude a algo que va a ocurrir pero no lo determina con precisión. En definitiva, el mismo uso y funciones que han tenido en las etapas precedentes.

Por último, hay que mencionar la vieja técnica del personaje oculto, que encontramos en *Ya conoces a Paquita*, así como la de hacer coincidir la aparición del personaje con el momento en que se le menciona, uno de los artificios más gastados de un lenguaje teatral fuera de tiempo.

Escenografía

La vida teatral del periodo republicano se desarrolla en dos direcciones antagónicas: la vanguardia y el inmovilismo. O, dicho de otro modo, los esfuerzos por dotar al teatro de

¹⁰⁷ *La diosa ríe*, cit., p. 63.

un alto nivel de exigencia artística, literaria, interpretativa y escénica, y la mayoritaria inercia del éxito seguro, de los espectáculos de siempre, de los autores que garantizaban la buena acogida de un público sin excesivas inquietudes, ni ideológicas ni estéticas. En suma, la eterna dicotomía entre mayorías y minorías, en la que autores y empresarios quedaban encasillados, a veces a su pesar (no tengo duda de la satisfacción que le hubiera producida a Rivas Cherif una acogida masiva a sus montajes). Dicotomía que viene a ser expresión de dos concepciones muy distintas del fenómeno teatral y de la función del teatro, en las que no sólo entran criterios artísticos, sino económicos, sociales y hasta antropológicos.

Dado que el espectáculo teatral es el resultado de un complejo conjunto de factores, esta dualidad de concepciones se manifiesta en los autores (y la clase de obras que escriben), en los empresarios, los directores de escena, actores, público, y, desde luego, en los escenógrafos.

Mientras Fontanals, Bartolozzi, Barradas, Ontañón, Oliva, o el propio Sigfrido Bürmann, intentan una apertura hacia las corrientes estilísticas de su momento, otros como Colmenero, el incombustible Martínez Garí, Ripoll, Castells y López, o Bulbena, se mantienen en su empeño realista de reproducir fotográficamente la realidad. No se trata ya de pintar telones, sino de construir una decoración con volúmenes, luz, mobiliario, objetos pintados y más o menos rompimientos.

Los primeros realizan sus decorados basados en la idea

de que deben reflejar el espíritu de la obra, sus movimientos anímicos; siempre al servicio del texto para reforzar su sentido y subrayar lo emocional, lo desconcertante, lo pasional o lo ingenuo. Ello les lleva a valorar los tonos, las formas no convencionales y la iluminación creadora de espacios subjetivos. Como señala Nieva,

"ahora es difícil de sentenciar si su trabajo era absoluta o típicamente innovador, pero en el talante de algunas de aquellas escenografías (...) no falta libertad interpretativa, osadía, experimentación, e incluso una notable diversidad. Un decorado de Mignoni o de Fontanals son algo muy diferente de un decorado de Bürmann, Ontañón o Bartolozzi"¹⁰⁸.

El segundo grupo queda definido por el realismo. Los consabidos y eternos interiores burgueses, montados con toda clase de detalles reales, los paisajes urbanos o campestres, las lejanías sobre las que contrastan primeros planos, la combinación de volúmenes con pinturas y los forillos, son los niveles en que se mueven estos escenógrafos. Los avances técnicos y mecánicos les otorgan mayores posibilidades, hasta el punto de realizar decorados, aunque tradicionales, de innegable calidad artística. En todo caso, los límites entre ambos conceptos de la decoración teatral no son demasiado estables, y ello hace posible que un artista como Bürmann, discípulo del gran innovador alemán Max Reinhardt, colaborador en el Teatro de Arte de Martínez Sierra, y responsable de

¹⁰⁸Nieva, F., La no historia..., cit., p. 13-14.

innovadoras decoraciones¹⁰⁹, sea, al mismo tiempo el artífice de interiores burgueses como en *Cuidado con el amor*, pinturas de hogares artesanos, en *Las doce en punto*, o de los tres escenarios de la fracasada farsa grotesca *Salud y pesetas*, que se ajustan mucho más a la línea realista, como establecen las acotaciones del texto.

Porque es evidente que la realización escenográfica de las obras arnichescas responde a un planteamiento realista. Su concepto del teatro como trasunto de la vida real, y con un lenguaje asequible a la mayoría, lleva aparejada una puesta en escena igualmente accesible a una mayoría que rehuye cualquier esfuerzo interpretativo y sólo busca reconocerse en los ambientes que recrea el escenario.

La constante reiteración de lo conocido empieza por las propias acotaciones, que responden a unas fórmulas fijas: hay una plantilla para las acotaciones iniciales, como la hay para el orden de escenas o para la organización de la obra. Plantilla que atañe, sobre todo, a la composición general de la escena, de forma que podría hacerse un boceto tipo, válido para la mayoría de las piezas. Tras comenzar indicando dónde va a ocurrir la acción ("gabinete elegante", "habitación modesta", "interior de una camisería elegante", "estación de ferrocarril"...), describe el foro (y en su caso, el forillo), los laterales con sus pasos a escena -dos a un lado y uno al otro-, los elementos practicables y el mobiliario, que unas

¹⁰⁹Andrés Amorós le atribuye la introducción en España de los cambios de planta en escena. En Amorós, A., *Luces de candilejas*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 85.

veces describe con detalle y otras sintetiza en una ambigua indicación de "mobiliario adecuado". En los actos II y III, no es raro encontrar "la misma decoración del acto anterior" sin ninguna otra explicación.

Para hacer honor a sus continuos contrastes y oscilaciones, junto a casos de mínimas y rutinarias referencias, hay escenarios descritos con perfección de miniaturista, aunque sean los mismos ambientes de otras obras. Por ejemplo, en *Las dichasas faldas*, *El casto don José* (magnífica descripción de la oscura y abigarrada trastienda, que habla del carácter medroso de su recatado dueño), *La fiera dormida* o *Yo quiero*, la acotación inicial agota los detalles y, además describir la composición de la escena, da cuenta de los más insignificantes pormenores, incluyendo luz y sonido, que contiene ese lugar:

"Estación de ferrocarril de un pueblo pequeño. A la derecha, y en línea oblicua a la batería, el andén con tres puertas vidrieras. En la primera dice: "Jafe de estación". En la segunda: "Sala de espera", y en la tercera: "Salida". En la pared, el consabido reloj y la pizarra para el servicio de trenes. Delante del andén una vía que se pierde a lo largo del foro, y otra en sentido mucho más oblicuo, a manera de vía muerta, y en la que se verá apartado un vagón de mercancías, de los cerrados, con puertas de corredera..."¹¹⁰

Continúa con los sonidos de un tren que llega, rumor de voces, objetos que hay en el andén y que llevan los personajes, etc.

Sean escuetas o prolijas, las acotaciones son la expresión de una mecánica teatral mantenida durante sus

¹¹⁰*Yo quiero*, cit., p. 9-10.

cincuenta años de dramaturgo, y de un código tan ampliamente extendido, que hace extraña cualquier otra forma de explicitar el juego escénico. No deja de ser significativo, por ejemplo, el artículo de Victorina Durán¹¹¹ sobre las acotaciones de Valle Inclán, tan ajenas a este código:

"Valle Inclán, al escribir sus obras para teatro, describe los decorados, y lo hace, no como los demás autores, sino dándole al escenógrafo la pauta del fondo espiritual de la escena"¹¹².

Y cita como ejemplos las del comienzo de las jornadas en *Farsa y licencia de la reina castiza*, así como los decorados hechos para esta obra, para *El embrujado* y *Divinas palabras* en sus estrenos.

Arniches, es claro, no se sale del código común. Sin embargo, es obligado reseñar una cierta tendencia a lo narrativo o a lo poético, que le hacen olvidar, a veces, las exigencias de la puesta en escena, para introducir en las acotaciones -único lugar donde puede hablar con su propia voz- comentarios, valoraciones o expresiones más allá de lo funcional.

El sainete rápido *¡San Isidro bendito!* es un claro ejemplo de este tono narrativo, que se justifica por las propias características de un género no pensado para la representación. Pero hay otros ejemplos, como el que ofrece

¹¹¹Profesora de Indumentaria en el Conservatorio de Música y Declamación, es asidua colaboradora de Rivas Cherif en sus experiencias innovadoras, tanto en los montajes de Valle Inclán como en toda la actividad del Estudio de Arte Dramático del teatro Español y del Teatro Escuela de Arte en el periodo 1933-36.

¹¹²Durán, V., Valle Inclán con sus acotaciones en verso, *La Voz*, 20 de Enero, 1936. Publicado pocos días después de la muerte del escritor.

Vivir de ilusiones, cuando se valora el aspecto que ofrece la vivienda de doña Leonor:

"Mucho lazo, mucha pantallita, mucho tapetito, pero todas las sillas y silloncitos están cojos o rotos... Una ruina disimulada por una ilusión"¹¹³.

En *El padre Pitillo* acentúa más este carácter presentando la historia como una narración, ubicada en un tiempo indefinido y en un lugar impreciso. Se trata de un telón

"que es un trozo de pergamino arrugado, semejando la página de un libro antiguo en la que se lee con gruesos caracteres de vieja tipografía lo siguiente:

En un pueblo de Castilla, de casas pardas y desperdigadas, con un río orillado por altos álamos que le acompañan en formación procesional, y con una iglesia de humilde campanario, anidado de cigüeñas, vivía no ha mucho un cura menudo, entrecano y regañón, de sotana raída, bonete torcido y de genio áspero y violento, pero... Figura en el telón que las arrugas no dejan continuar la lectura"¹¹⁴.

Una manera, sin duda, de alejar la historia del conflictivo presente, recién abierta la herida de la guerra y el voluntario exilio¹¹⁵.

Por esta capacidad descriptiva, evocadora y poética, Arniches se manifiesta como un gran creador de ambientes. El tercer acto de *La fiera dormida* nos sitúa en una modesta casita de la Ciudad Lineal, a la que rodea un pequeño jardín:

"En el jardín hay unos arbolitos y unos cuadros o macizos de flores. Una fuentecilla rústica en

¹¹³Vivir de ilusiones, cit. p. 34 (Inicio del acto II).

¹¹⁴Arniches, C., El padre Pitillo, Papelería Hispania, Madrid, 1944, p. 5.

¹¹⁵La mayor parte de esta historia la escribe durante su travesía hacia América, en momentos de una difícil circunstancia personal.

la pared del foro fluye silenciosa. Es otoño. El sol es pálido. Los árboles amarillean con tintes de oro y cobre. Caen de vez en vez de las copas de los árboles, con un planeo lento hojas secas que cubren el jardín"¹¹⁶.

En esta amanecer sosegado y tibio, evocador de plácidas melancolías, hay un marcado contraste con la escena final del acto anterior, violenta, amarga y desgarrada, con una Amparo que reniega de sus hijos y parece abocada a la muerte.

También en el primer acto de *El tío Miseria* recrea el ambiente campesino de los alrededores de Lagartera:

"...en el centro del foro, y con seto al pie se eleva un árbol frondoso, centenario, uno de esos grandes olmos solitarios de Castilla que parece que han crecido para que en e aquellos yermos tenga nido el pájaro y sombra el caminante. Está amaneciendo. Envuelve el paisaje una niebla densa, que se va desvaneciendo lentamente..."¹¹⁷

Crepúsculos y amaneceres: momentos de luz indecisa que, por su fuerza plástica, Arniches escoge con frecuencia como marco para las peripecias de sus fantoches. El frío amanecer de *Yo quiero* en la estación de un pueblo; el amanecer en soledad de Amparo, impotente ante el espectáculo de un día que, inmisericorde, le reprocha su abandono; el crepúsculo invernal de *La diosa* ríe, entrevisto por los escaparates de una camisería: todos ellos y otros más, son ambientes basados en un adecuado uso de la ILUMINACION. Ambientes que, como dice Nieva, "llegan a crear los personajes"¹¹⁸ y que proporcionan

¹¹⁶*La fiera dormida*, cit. p. 45.

¹¹⁷*El tío Miseria*, cit. p. 5.

¹¹⁸Nieva, F., *Fondos y composiciones plásticas en Arniches* en *Carlos Arniches*, Taurus, Madrid, 1967, p. 61.

a la obra ese clima incierto donde se desdibujan las líneas fronterizas de lo real.

Amaneceres y crepúsculos: momentos de transición, de melancolía, indecisión o inquietud ante el futuro incierto; momento de emocionalismo, como el que trasmite la escena final de *El hombrecillo*, que, en su significado poético-amoroso-religioso, enmarca la glorificación final de Sindo:

"(El Calvario, con los resplandores del sol poniente, sobre los que se destacan las tres cruces, se ilumina con un espléndido fulgor rosáceo).

Malena -Mira aquellas cruces que tú cuidaste siempre: ¿Ves ese resplandor glorioso que las ilumina? Pues ese resplandor es la bendición que Dios nos envía"¹¹⁹.

Los ambientes así creados le sirven para subrayar, un poco al modo romántico, los sentimientos y pasiones que agitan el alma de sus personajes, de forma que llegan a constituirse ciertos clichés o identidades en torno a luz o su ausencia. Los ambientes nocturnos suelen ser los dominios de lo prohibido y lo pecaminoso; por eso, las escenas que muestran al hombre en el momento doloso de su infidelidad son nocturnas, ya sea en la Bombilla o en casa de la amante. Por contra, la luz radiante de los terceros actos subraya la alegría de la felicidad recuperada, el triunfo de la voluntad y, en general, todas las versiones y formas del bienestar.

En consecuencia con estos significados en *El casto don José* es el recurso por excelencia para indicar una

¹¹⁹El hombrecillo, cit. p. 65-66.

transformación del personaje y de su entorno. Mientras que en primer acto domina la oscuridad (aunque es de día, la ventana está cerrada y sólo ilumina la habitación el escaso resplandor de una miserable bombilla), el segundo muestra el mismo escenario, pero ahora "la ventana está abierta y entra un sol radiante"¹²⁰.

Y En la fiera dormida, cuando Bruna -medio bruja, medio Celestina- le echa las cartas a Mapro, la habitación se oscurece, al tiempo que los truenos y relámpagos de una tormenta, signo de mal agüero, ponen un fondo inquietante y perturbador a la adivinación diabólica de un negro futuro.

Hay que notar, sin embargo, la diferencia que hay entre los ambientes burgueses y los populares. En los primeros (Vivir de ilusiones, Cuidado con el amor, La tragedia del pelele) la atención del autor a este elemento escenográfico es escasa o nula: se limita a señalar el momento del día, sin ninguna matización. En cambio, los ambientes populares revelan un cuidado mucho mayor del marco escénico: no sólo las referencias a la iluminación¹²¹, sino a todos los elementos decorativos, mucho más abundantes y la descripción, minuciosa; es donde se manifiesta esa imaginación poética que dota a los personajes, al decir de Nieva de un carácter de auténticos emblemas teatrales, y que lleva a Lorca en 1935, a situarle entre los verdaderos poetas del teatro:

¹²⁰El casto don José, cit. p. 33.

¹²¹Todos los ejemplos citados anteriormente pertenecen a obras de protagonismo popular.

"El verso no quiere decir poesía en el teatro. Don Carlos Arniches es más poeta que casi todos los que escriben teatro actualmente. No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención... Fantasía hay en el sainete más pequeño de don Carlos Arniches..."¹²²

El uso del SONIDO es más ocasional y responde a los criterios ya conocidos: pregones callejeros, sonidos de fiesta (cohetes, volteo de campanas, ruido de multitud), voces lejanas de arrieros y pastores, canto de pájaros o rechinar de carretas son los aditamentos adecuados para configurar un ambiente, en tanto que, para construir efectos cómicos o despertar expectativas, se vale de sonidos de disparos, gritos, cristales rotos, ladridos, etc., como puede verse en la escena que precede a la aparición de Paquito, sobrino de don José¹²³.

Ocasionalmente, el sonido adquiere un significado que va más allá de estos valores convencionales; un sentido en relación con el conflicto o con el protagonista, que subraya ciertos sentimientos y refuerza el clima emocional. El sonido de reloj, en el primer y segundo acto de *La fiera dormida*, como signo del día que se acerca y de la soledad de Amparo, contribuye a aumentar la tensión que impregna la escena. También un reloj es, en *Las doce en punto*, símbolo del carácter de Pepe, y sus campanadas son los hitos que organizan su vida. Así opina el crítico de ABC, que señala el protagonismo del

¹²²Declaraciones a Nicolás González Deleito. Lorca y el teatro de hoy en O.C., v. II, p. 1046.

¹²³El casto don José, cit. p. 16.

reloj,

"alrededor del cual, y obedientes a su influjo, se agrupan todos los personajes"¹²⁴.

Por su parte, la melodía de Schubert que toca el ciego Tomás en *Don Verdades*, y que, a veces, sólo se oye como un recuerdo lejano, viene a ser el símbolo del amor imposible de Paulino, el recuerdo permanente de su pasión tardía; y la *Marcha Nupcial* de Tanhauser, que cierra *Cuidado con el amor*, contiene toda una serie de resonancias en torno al matrimonio y al divorcio, al amor y el fracaso. También, en *Yo quiero*, el silbato de la locomotora y el estruendo del tren que se aleja (recursos para representar una situación escénicamente imposible) representan el fracaso del protagonista que, sin embargo, pronto se revelará como una mera apariencia de fracaso.

Sonidos fuera de escena que el autor utiliza como completo a lo que se ve; un recurso a veces ingenuo, a veces hábil y sugerente, para recrear ese mundo de ficción que debe encerrarse en los estrechos límites de un escenario.

En lo que se refiere al VESTUARIO y CARACTERIZACION DE ACTORES, las indicaciones del autor son escuetas pero muy expresivas, y se refieren al aspecto que debe ofrecer el personaje. Aspecto que depende, en gran medida, de su indumentaria, calzado y peinado, y que proporciona una primera imagen del personaje, de su carácter y condición social.

¹²⁴ABC, 22 de Diciembre, 1933.

Con pocas palabras, Arniches expresa el perfil exacto del personaje, como puede apreciarse en *Las doce en punto*. Prudentino, Rita y Severina,

"visten de oscuro. Todo en ellos, ropas, peinados, adornos, es rectilíneo"¹²⁵.

Aspecto que indica un carácter triste, rígido e intransigente; más tarde se comprobará que, también, algo hipócrita.

En *El padre Pitillo* describe a los caciques Ojeda como "cursis, ostentosos y atrabiliarios"¹²⁶ en su atuendo.

Ya se ha visto en obras anteriores el significado que tiene el vestuario como reflejo del interior de la persona: su carácter, sentimientos, estado anímico, etc. También ahora este significado le permite expresar la transformación que sufren algunos personajes, y no sólo en su situación material, lo que es obvio (en *A mi no me quiere nadie*), sino, sobre todo, en su forma de pensar. Así don José, al enamorarse de Maravillas, sufre un ostensible cambio que se manifiesta, antes que nada, en su atuendo y peinado: cambia el blusón oscuro y lleno de manchas por un llamativo traje, además de perfumarse y cambiar de peinado. La escena en que don Orencio comenta con Tránsito esta novedad, resulta en extremo cómica:

"D. Orencio -¡Mi venerable abuela!...¿Pero qué veo?...¡Pepe con traje príncipe de Gales, con más cuadros que la sala de Goya!... ¡Una corbata detonante!...¡Y, oh, cielos! ¡Peinado hacia atrás!...¡A la moda! ¡Y con fijador!

¹²⁵*Las doce en punto*, cit. p. 30.

¹²⁶*El padre Pitillo*, cit. p. 24.

Tránsito -¡Pues huélale usted cuando se
 acerque!
D. Orencio -¡Y Crisantito con el blusón de
 despachar entallao, fruncido en la
 cadera, cuello puntiagudo, zapato
 blanco, ondulación al agua!..."¹²⁷

La forma en que don Orencio describe el atuendo de Crisanto, semejante a la de una frívola revista de modas, y radicalmente contraria al carácter rancio y serio de este personaje, contribuye al efecto cómico tanto o más que el propio objeto que describe.

La vuelta a la primitiva indumentaria de don José, en el acto III, representa el fracaso en sus aspiraciones, igual que le ocurre a don Verdades, aunque este nunca es ridículo: tan sólo más limpio y cuidado mientras Rosita está con él.

También el vestido juega su papel en la construcción de personajes grotescos, en tanto que indica la apariencia ridícula del sujeto. El infeliz Paulino, en *La diosa ríe*, acude al encuentro con Rosita vestido con un smoking estrecho y corto, que le humilla aún más en relación los amigos de la cupletista, todos elegantes y bien vestidos. Viene a ser el mismo ridículo de don Gonzalo de Trevélez, que se viste y peina como un joven para ocultar a su hermana la imagen de la vejez.

En este mismo sentido, hay que volver a recordar la magnífica escena de *La fiera dormida* en que Amparo se emperifolla la cara en un desesperado intento de atraer a su marido. El resultado es patético por la burla que suscita, al

¹²⁷ El casto D. José, cit. p. 36-37.

tiempo que conmovedor por la tragedia interior que significa. Una estampa grotesca en la que el maquillaje tiene el papel decisivo, genialmente empleado por el autor, y que trae a la memoria las palabras con que Pirandello explicaba el sentido de lo grotesco:

"Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados con no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. Advierto que esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento y superficialmente, detenerme en esa impresión cómica. Lo cómico es precisamente un "darse cuenta de lo contrario". Pero si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello y lo hace solamente porque se engaña piadosamente creyendo que de esta manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puedo reír como antes..."¹²⁸

Por último, el vestuario es un importante recurso para expresar esa condición del quiero y no puedo, tan frecuente en los personajes de Arniches: esos infelices que se afanan con todas sus energías en un esfuerzo por superar sus limitaciones, y cuando parecen haberlo logrado, advertimos un resultado tan pobre que conmueve, porque indica la desproporción entre el enorme sacrificio del personaje y la poquedad del resultado; incluso, entre la satisfacción que le envuelve y la valoración que con la inteligencia -no con el corazón- hace el espectador. Sentimiento ambivalente que se produce, por ejemplo, cuando vemos aparecer a Juan, en Yo

¹²⁸Recogido por Monleón. ob. cit. p. 45-46.

quiero, orgulloso

"con traje de americana nuevo, de mala tela y
sastre malo"¹²⁹,

resumen de toda su lucha; o el ridículo smoking de Paulino, conseguido a riesgo de perder su trabajo, su prestigio y su libertad, en un supremo acto de amor.

A nivel más intrascendente y cómico, les pasa lo mismo a los frescos que se aprovechan de los trajes de otros, con tan poca clase, que terminan convertidos en verdaderos fantoches. Así le ocurre a Nolo en *La tragedia del pelele*.

Todos ellos, pobres infelices sin conciencia real de sus alcances. Orgullosos de su proceder, sus acciones resultan sin embargo, tan limitadas y cómicas, que provocan una inevitable piedad. Porque en Arniches, los buenos son ingenuos y los malos, infelices.

Por último, las indicaciones del autor sobre GESTUALIDAD y MOVIMIENTOS DE PERSONAJES, sólo rebasan los límites de lo funcional para construir comicidad. Por ejemplo, hay explícitas y detalladas observaciones para componer escenas mudas, de acusado efecto cómico: los gestos equívocos de un personaje oculto, erróneamente interpretados por otro (Ya conoces a Paquita), la exagerada gesticulación para mostrar ferocidad (así Cipriano, en *El casto don José*, o el mismo don Verdades) o la transformación de una situación violenta por el solo efecto de los gestos: Angelita y Juanito

¹²⁹ Yo quiero, cit. p. 87.

"se quedan solos. Se miran. El, con saña. Ella, seria, con una fingida seriedad, que acaba en una sonrisa. Vuelven a mirarse; él con mayor rabia. Ella, sonriente, le hace un mohín gracioso, y al fin le dice cariñosamente:
Angelita -¡Tonto!"¹³⁰

Igualmente expresiva es la escena muda del marqués de Milhambres, indiferente al acoso de Leonor, o la primera de La diosa ríe, donde los dependientes de una camisería se consumen en una febril actividad a pesar de no haber un solo cliente en la tienda. Son los detalles con los que Arniches rellena su esquema, da vida a la obra, y manifiesta su maestría creadora.

Hay dos circunstancias que hacen innecesaria las indicaciones sobre el modo de interpretación. De un lado, la perfecta simbiosis entre el autor y los actores, hasta el punto de construir personajes y obras para ellos; de otro, el carácter estable de un teatro en el que los galanes, las modosas jóvenes, las hembras de rompe y rasga, los frescos, los señoritos y los graciosos, están tan perfectamente definidos que la interpretación siempre discurre por los mismos cauces, de acuerdo con unas líneas previamente marcadas.

El autor, pues, deja a los actores la tarea de la interpretación, y se limita a indicar por dónde entran y salen de escena, o las acciones que realizan; el talento de cada actor o actriz, que Arniches conoce de antemano, tendrá que poner el resto. En este sentido, los críticos denuncian fallos

¹³⁰ Cuidado con el amor, cit. p. 33.

como la falta de ensayo, el excesivo amaneramiento, poco dominio de la voz o inadecuación al personaje; pero también es de justicia señalar los aciertos interpretativos y el minucioso trabajo de algunos que, con ideas muy claras sobre el rigor de su cometido, hacían de cada personaje una auténtica creación¹³¹.

Artículos como el de Sassone, *Consejos a un comediante*¹³², sobre el arte de la interpretación, o la importante labor formativa desarrolla por Rivas Cherif¹³³, son otras significativas muestras de la profesionalidad que, cada vez más, se exigía al actor, y de la que Margarita Xirgu es el más alto y significado ejemplo¹³⁴.

RECURSOS COMICOS

En la historia del teatro de humor en España, los años 30 representan la definitiva eclosión de unas corrientes

¹³¹ Puede verse, por ejemplo, el concepto de la interpretación de Alfonso Tudela, actor de la compañía del María Isabel, que en las obras arnichescas de este periodo representa papeles secundarios (don Orencio en *El casto don José*, don Servando en *Cuidado con el amor*, don Evelio en *La diosa ríe*), pero que consigue dar a cada uno de ellos una personalidad inconfundible. Así lo señalan algunos críticos, como los de *La Voz*, 1 de Enero, 1932, o *ABC*, 5 de Marzo, 1933, entre otros. Tudela explica sus ideas sobre el arte de la caracterización en *Heraldo de Madrid*, 15 de Marzo, 1934, en una extensa entrevista donde se aportan fotografías de algunas de sus creaciones.

¹³² *ABC*, 30 de Marzo, 1933.

¹³³ Véase Aguilera Sastre, J., Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico, en *Cuadernos El Público*, nº42, Madrid, Diciembre 1989, p. 21-25.

¹³⁴ Sobre su trabajo, puede verse el documentado estudio de Rodrigo, A., Margarita Xirgu, Aguilar, Madrid, 1988.

renovadoras que, al igual que en las demás manifestaciones artísticas y literarias, habían comenzado a plantearse en los años 20. No son pocos los críticos que denuncian el adocenamiento, la trivialización elemental y burda y la falta de conciencia social que este teatro cómico significa. La gran mayoría de los escenarios permanecen ajenos a los profundos cambios que en su alrededor tienen lugar, a las nuevas interrogantes sobre la condición humana y sobre cuál deba ser el papel del teatro en la representación de estos conflictos. El teatro cómico, señor indiscutible de los escenarios en todo este periodo, constituía el mayor lastre para la revitalización de la escena española; una urgencia sentida por quienes conocían lo que estaba sucediendo en Europa y veían el abismo que mediaba entre un teatro que se hacía eco, con variadas propuestas, de los acuciantes problemas humanos, y ese eterno e invariable desfile de frescos, tipos costumbristas y burgueses de cartón piedra a que se reducía la mayor parte de nuestra literatura dramática.

Pero, sobre todo, se cuestiona la forma de hacer humor, el concepto mismo de comicidad. El teatro cómico no se rechaza por ser cómico, sino por su empecinamiento en buscar la risa por los mismos caminos, viejos y caducos, que le venían sirviendo de soporte desde hace medio siglo: los dobles sentidos, los equívocos, los sinvergüenzas simpáticos y las procacidades groseras, más dirigidas, como en su día dijo Baeza, al estómago que a la inteligencia. Es lógico, pues, que los múltiples empeños renovadores que definen el arte de estos

años, tuvieran su manifestación también en el arte de hacer reír, y no sólo en teatro, sino en artículos, revistas o novelas.

Es frecuente y conocida la distinción entre comicidad y humorismo. Epidérmica, fugaz y elemental la primera, parece incompatible con el sentimiento humano a que va vinculado el humor. Como estableció Richter, hay una señalada distancia entre la risa burda, la sátira vulgar o la burla de defectos ajenos, y lo que él llamaba lo cómico romántico, es decir, la risa comprensiva, tolerante, colmada de simpatía y en límite con el dolor: la risa inteligente y humana que hoy se denomina humorismo¹³⁵.

La evolución que tiene lugar en estos años se cifra en la sustitución de la vieja comicidad por el más puro, genuino y necesario humor, objeto frecuente de reflexiones, artículos y tratados. Desde La caverna del humorismo de Baroja, hasta el exuberante artículo de Gómez de la Serna Gravedad e importancia del humorismo, numerosos escritos se ocupan de este fenómeno, ya que, en palabras de Ramón,

"sin querérsele reconocer del todo estado, el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea"¹³⁶.

¹³⁵Rof Carballo desarrolla estas ideas en Humorismo y sociedad en El teatro de humor en España, Ed. Nacional, Madrid, 1966, p. 5-30. También Torrente Ballester incide en esta distinción cuando dice: "La diferencia entre un escritor festivo y un humorista consiste, entre otras cosas, en la trastienda seria, a veces trágica, del humorista". El teatro serio de un humorista en El teatro de humor... p. 219

¹³⁶Gómez de la Serna, R., Gravedad e importancia del humorismo, en Revista de Occidente, XXVIII, Madrid, 1930, p. 348.

García Pavón, al situar el teatro en el conjunto de manifestaciones artísticas y culturales de la vanguardia, afirma rotundamente que

"el teatro de humor ha supuesto el único vanguardismo auténtico del arte dramático español. Nuestra comedia de costumbres y nuestro drama siguen sin intentar la más elemental deshumanización"¹³⁷.

Lo inverosímil de Jardiel, la parodia del tópico que encontramos en Bartolozzi, el absurdo lógico de Mihura y Tono, o la irrupción de la fantasía y la sorpresa en López Rubio y Neville¹³⁸, son distintas formas de superar ese realismo, donde dos y dos no pueden ser más que cuatro y la risa debe lograrse por efecto del puro juego verbal.

Cuando se habla de la obra de Arniches, es lugar común situarle entre los representantes de la vieja comicidad, que hunde sus cimientos en el lenguaje y en el costumbrismo. Así lo apuntan García Pavón y Rof Carballo en los artículos citados. Una valoración incontestable en relación con una parte de la obra arnichesca.

Pero también son muchos los que piensan que en sus obras grotescas y tragicómicas, en la creación de situaciones y personajes hay algo más que simples juegos verbales o vacíos clichés casticistas. Hay un tratamiento de lo cómico que

¹³⁷García Pavón, F., Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela. "Cuatro corazones con freno y marcha atrás" en El teatro de humor...cit. p. 89.

¹³⁸Aspectos todos ellos que se abordan en los estudios de Marquerie, A., Novedad en el teatro de Jardiel, y García Pavón, ya citado, sobre Jardiel Poncela, así como en los restantes sobre Mihura, Neville, López Rubio y Tono que componen el volumen El teatro de humor en España. Véase también Bravo Villasante, C., El humorismo de Bartolozzi, Asociación Española de Amigos del IBBY, Madrid, 1984, p. 5-24.

considero plenamente acorde con la concepción que, por ejemplo, expresa Gómez de la Serna:

"El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas (...) El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca..."¹³⁹

O con el "sentimiento de lo contrario" de que habla Pirandello para explicar su propia obra. Y, ciertamente, muchos de los procedimientos con que Jardiel construye su peculiar humor¹⁴⁰, ya están, idénticos, en Carlos Arniches, aun reconociendo la distancia que media entre ambos escritores en lo que concierne a la construcción de la trama y planteamientos temáticos.

Los recursos cómicos que hay en las dieciséis obras analizadas vuelven a mostrar una vez más, la doble cara que ya viene siendo habitual en el teatro de este autor: la reiteración, el chiste, el juego verbal inteligente, por un lado; por otro, situaciones ambivalentes, dislocaciones absurdas, automatismos, grotesco. Si a veces se deja llevar por su verbo fácil e ingenioso, en otras el juego cómico se crea sobre contrastes y asociaciones que operan en la mente del espectador, derivando hacia la deformación y el absurdo, o, mejor, lo inverosímil. La descripción objetiva de los

¹³⁹Gómez de la Serna, R., art. cit., p. 352.

¹⁴⁰Véase Escudero, C., Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela, Universidad de Murcia, Murcia, 1981, p. 31-62.

recursos documentados dará cuenta de esta doble faz y, con ello, la aportación de Arniches al teatro cómico español, mejor llamado ya teatro de humor.

Los procedimientos lingüísticos ya conocidos siguen estando presentes: disemias, comparaciones, perífrasis, deformaciones abundantes (en la derivación de palabras, en préstamos y cultismos, en etimologías populares, en refranes y frases hechas...); combinaciones léxicas y fónicas para crear nuevos sentidos; frases oportunamente cortadas por una réplica cuando pueden sugerir significados distintos; chistes, tics lingüísticos, etc. De entre los numerosos y elocuentes ejemplos, basten sólo unos cuantos:

"¡Vamos, una película de la Metro y medio Golwin Mayer!"¹⁴¹ (deformación por automatismo)

"...sospeché que aquel granuja no tenía más que dos empeños: enamorarla a ella y molestarme a mí. Pero tenía más. (...) Porque ayer le sorprendí en el gabán ¡cuarenta dos papeletas!"¹⁴² (disemia)

"...como celosa, es una Otela"¹⁴³ (comparación y derivación insólita)

"- Suba usted, padre.
- De motur porprio, no me es posible"¹⁴⁴
(latinismo deformado)

Aunque conocidos, son recursos que Arniches sabe introducir en el diálogo con una espontaneidad que parece brotar del natural ingenio de los personajes, sin artificios

¹⁴¹Vivir de ilusiones, cit. p. 74

¹⁴²El casto don José, cit., p. 24.

¹⁴³Las dichosas faldas, cit. p. 23.

¹⁴⁴Las doce en punto, cit. p. 15.

forzados. Pero, en todo caso, la cuantificación de estos procedimientos que se basan en la manipulación del lenguaje, revela un hecho significativo: la escasez de los que tienen una tradición más antigua y gastada. Tan sólo se documentan nueve casos de disemia de palabras; uno de disemia de frases; cinco de combinaciones fónicas (entre los que hay que incluir el recurso al tartamudeo, que proporciona palabras incompletas) y un solo ejemplo de combinaciones léxicas en *Don Verdades*, donde se juega con los nombres de periódicos para producir efectos cómicos. Como puede verse, una exigua proporción, si tenemos en cuenta que se trata de obras en tres actos, con una constante presencia de lo cómico.

Por el contrario, son mucho más abundantes los recursos lingüísticos que proceden de la vis cómica más original y fructífera del alicantino: las comparaciones, deformaciones y chistes basados en elementos de la vida cotidiana. Hay que destacar *El casto don José* como la obra más abundante en estos recursos, con una auténtica exhibición del ingenio creador de su autor.

Pero, sobre todo, y como la parte más valiosa del humor arnichesco, hay que tener en cuenta todos los recursos que no se basan en el lenguaje.

Uno de ellos es la automatización de sentimientos: explosiones emotivas, que deben reflejar estados del alma, se convierten en una especie de mecanismo automático, que uno puede poner en funcionamiento a voluntad, quitándoles así todo carácter de sentimiento humano. Es la actitud de Rita cuando

conoce el problema de su hermano Pepe:

"Pepe -¡Ay, Rita, qué consuelo es para mí
 que hayas venido! ¡En qué momento me
 coges!
Rita -¡En efecto; algo grave oservo en
 tu cara, Pepe!...¡Pareces recién
 afeztado!
Pepe -¡Me pillas en el disgusto más grande
 de mi vida!
Rita -¡Jesús! (Aparte a los chicos). (¿Os
 parece que me afezte yo también?)
Seve -¡Aféztese usted!
Prudentino -No le vendría mal"¹⁴⁵.

Uno de los gestos que definen a los chulillos fanfarrones es su constante burla de los rivales, índice del profundo desprecio que les inspiran. En El tío Miseria, tanto Catalino como su acompañante, el Chaquetilla, se ríen sin compasión de Leandro:

"Los dos -¡Ja, ja, ja!... ¡Canelo, pinocho!...
Catalino -¿He estao bien, Chaquetilla?
Chaquetilla-Pa un primer premio.
Catalino -¿Amos a reirnos otra vez de ese
 destartalao?
Chaquetilla-Amos...(Vuelven a reirse los dos)

Los dos -¡Ja, ja, ja!...
Catalino -(Que sigue riéndose) ¿Y lo que le he
 dicho de las narices?
Chaquetilla-¡Pa espanzurrarse!...Eres un güen
 humorista, Catalino. ¡Ja, ja, ja!
Catalino -¡Y mia que decir el muy necio que va
 a pasar él solo por...! ¡Amos a
 reirnos otro poco, anda!
Chaquetilla-(Ya muy serio)Oye, Catalino: si te es
 igual, ríete tú solo un ratito, que
 estamos juntos desde las siete y me
 estoy riendo hace hora y media, y
 estoy de hilaridá que tengo un dolor
 de estómago que me doblo"¹⁴⁶.

¹⁴⁵Las doce en punto, cit. p. 31. Al automatismo de sentimientos hay que unir, en este caso, la asociación que enseguida se establece entre "afectar" y "afeitar", subrayada por el hecho de que Rita es una señora algo bigotuda.

¹⁴⁶El tío Miseria, cit. p. 25.

O el inefable comportamiento de doña Leonor, conmovida ante el patético relato que hace Pepito de su vida:

"Leonor	-¡Ay, por Dios, que me hace usted llorar!...
Pepito	-Perdón, señora, pero yo tampoco puedo sustraerme a... (Balucea)
Leonor	Niña, llora tú también.
Pepito	-¡Déjela usted!
Leonor	-No, que llóre, que se acostumbre" ¹⁴⁷

Muy cercanas a este automatismo de sentimientos están las conductas mecánicas, que producen risa por percibirse como algo totalmente ajeno a la conciencia y la voluntad del individuo. Así son los tics, movimientos o acciones repetidos una y otra vez, como los de don Servando, en *Cuidado con el amor*: mientras expone con gran agitación el dramático fracaso matrimonial de su hija, va cambiando de lugar todos los objetos que hay en la habitación. Ello provoca los comentarios cómicos de su interlocutor, Juan Pedro, pero, sobre todo, introduce un fuerte contraste con el sentimiento de angustia que acucia al personaje. Se trata del sistema, ya mencionado en etapas anteriores, de romper el tono dramático con un detalle cómico. Al fin y al cabo, una forma de deshumanización.

Es lo mismo que le pasa a Dolores cuando comenta con don Evelio la problemática situación de su hijo Paulino. Mientras habla, se le cae continuamente el paquete de costura, de tal forma que este reiterado movimiento atrae la atención del espectador e impide cualquier posible identificación emocional

¹⁴⁷Vivir de ilusiones, cit. p. 23.

con la acongojada Dolores. O también, las repetidas quemaduras de plancha que sufren los protagonistas de Las dichas faldas, en medio de una dramática y violenta pelea.

Otro de los recursos es la desproporción, la exageración que lleva a lo inverosímil: las cosas se salen de sus límites y se presenta como normal algo que no lo es. Veamos la escena en que un grupo de distinguidas damas está admirando el ajuar de boda de Elisa:

"Alejandrina	-¡Mirad el juego de novia: de Chantilly!
Dorita	-¡Ay, qué rico! ¡Qué monadita! ¡Si ahora se hace un juego con nada!
Laura	-Ponte los impertinentes, mamá, que si no, no lo ves. ¡Es camisa y pantalón, fíjate!
Mariana	-¡Pues no veo ninguna de las dos cosas!
Laura	-Sí, mamá. Este encajito es la camisita, y este botoncito, el pantalón.
Mariana	-¡Qué monadita! ¡No cabe el bordado!" ¹⁴⁸

En esta exageración de rasgos se basa la personalidad de individuos como Pepe, encarnación de la puntualidad, o Jenaro, de la avaricia. Las anécdotas que se cuentan para dar a conocer su carácter rayan en lo absurdo:

fumando	"...me ha dicho a mí que cuando va por la calle puro, los días de sol, según el botón en que le dé la sombra del cigarro, sabe la hora que es" ¹⁴⁹ .
---------	---

Como desproporcionada es la tenacidad de Curro y Juan Manuel, esperando más de ocho horas diarias en el salón de Paquita

¹⁴⁸Cuidado con el amor, cit. p. 9.

¹⁴⁹Las doce en punto, cit. p. 7.

para ver a esta presuntamente veleidosa dama.

En las obras burguesas, Arniches se vale con frecuencia del sentimiento de lo cursi para montar escenas cómicas. La antes citada escena de Cuidado con el amor es un buen ejemplo de ello, así como la escena amorosa de Morcillo y Restituta en *La diosa ríe*¹⁵⁰. En lo cursi se vuelve a sentir la desproporción, el amaneramiento de quien, a fuerza de querer ser expresivo, elegante o selecto, se vuelve ridículo. Un exceso que hace reír y que también señala Gómez de la Serna, cuyas palabras explican a la perfección las escenas cursis que he mencionado:

"Lo cursi malo es abundar en lo que sin abundancia está bien, empalagar con lo que en su sobria dulzura es noble, convertir en zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería un encanto"¹⁵¹.

En esta línea de vaciar de sentido las cosas y las palabras, hay que señalar también el uso del tópico para construir conversaciones carentes de humanidad:

Alejo -¿Se puede?
 Pepe -Adelante.
 Alejo -(Le da la mano) Tanto tiempo sin verte.
 Pepe -Mucho.
 Alejo -¿Y qué tal por aquí?
 Pepe -Bien; ¿y tú?
 Alejo -Yo bueno. ¿La Casilda buena?
 Pepe -Buena. ¿Tu chico bueno?
 Alejo -Bueno. ¿Tu chica buena?
 Pepe -Buena.
 Alejo -Yo bueno..."¹⁵²

¹⁵⁰ *La diosa ríe*, cit. p. 67.

¹⁵¹ Gómez de la Serna, R., *Ensayos sobre lo cursi*, *Cruz y Raya*, nº 16, Madrid, Julio, 1934, p. 13.

¹⁵² *Las doce en punto*, cit. p. 20.

Tampoco tiene ningún contenido la conversación de los dos mozos de estación en *Yo quiero*, aunque aquí no por tónica sino por ambigua:

"Mozo segundo -Bueno: y tú ¿q'opinas de to est
Quiterio? Quiterio -Hombre, yo... ¿Qué quíes que te
diga?... ¡Si uno pudiera
hablar!... Pero un ricacho de
estos..., te vas de la lengua
y... ¿y tú qué crees, amos a ver?
Mozo -Pos yo... aquí, en el seno e la
confianza, te diré que..., que,
vamos, que, ¿qué quíes que te
diga?... Que hay cosas que
¡maldita sea!... ¡Pero claro,
uno!... ¿Comprendes?
Quiterio -Hay está la cosa... Tenía yo ganas
de explayarme con alguien... y yo
te digo que... vamaos... que las
cosas no están pa..., que si
no... ¿Entiendes?
Mozo -Ahí le duele... Y voy a añadirte
algo más... Que uno... ve, y oye,
y calla...; porque si vieses, y
oyeses y no callases, u oyese y
callases y no vieses, pues no
callarías lo que oyese y no
vieses, y te saldría peor la
cuenta. ¿Estás en lo mío?
Quiterio -Más claro, agua. Amarrao.
Mozo -De esto, ni una palabrita..."¹⁵³

Por último, se vale de lo insólito y sorprendente para crear situaciones de gran eficacia cómica, como la aparición de Daniela, metida en un cesto de ropa, en medio de una confusa resaca carnavalesca (*La tragedia del pelele*), o la asombrosa procreación de trillizos por el consumido tío Modorro en *El hombrecillo*.

En todos estos procedimientos, puede verse un fondo de deshumanización: las personas convertidas en objetos, los

¹⁵³ *Yo quiero*, cit. p. 25.

sentimientos en automatismos, las acciones, en funciones físicas, ajenas al control de la conciencia. Una construcción de lo cómico que ya se encuentra, desde luego, en etapas anteriores de este autor, y que, a mi entender, tiene bastante que ver con el humorismo deshumanizado de la generación vanguardista. Algo que debió intuir el inteligente crítico Fernández Almagro cuando, en su crítica de urgencia al estreno de *Vivir de ilusiones*, se preguntaba:

"¿Qué raros contactos podría establecer un crítico literario entre determinados chistes de Arniches y el humor personalísimo de Ramón Gómez de la Serna?..."¹⁵⁴

Sería erróneo, pues, reducir la comicidad arnichesca al juego verbal o a los viejos procedimientos que constituyen el concepto más superficial y caduco de lo cómico. Desde que se adentra en lo grotesco y perfecciona el arte de la caricatura dramática, es la deformación la clave de un humor que sabe encontrar las conductas más insólitas y los más sorprendentes movimientos del alma humana, en una contemplación "desde fuera" que los objetiva y deshumaniza; convierte lo humano en inerte o mecánico, pero tan sólo por un momento, en un continuo juego de péndulo que hace posible la risa¹⁵⁵. Aquí están sus verdaderos hallazgos, los que le confieren esa condición de maestro que le otorgan muchos humoristas

¹⁵⁴La Voz, 13 de Noviembre, 1931.

¹⁵⁵Es preciso volver a recordar aquí las palabras de Bergson:

"Presenciad la vida como espectadores indiferentes: muchos dramas se convertirán en comedias.(...) Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura..."

Bergson, H., La risa, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 16.

posteriores.

Una última consideración es necesaria para completar esta imagen del Arniches cómico: la incidencia que guerra, exilio y posguerra tienen en este aspecto de su obra. Nótese que la gran mayoría de los ejemplos citados hasta ahora pertenecen a los años anteriores al conflicto bélico; porque, aunque su veta cómica no se agota nunca, sí acusa de forma notable el peso de las difíciles circunstancias personales.

Se puede observar, por ejemplo, que los chistes se convierten en algo mecánico, que ya no brotan con facilidad del espíritu festivo de su autor y que tiene que repetir en una y otra y obra. La comparación "las mujeres son como las chuletas, cuanto más se las golpea, más blandas se ponen", se encuentra, idéntica, en *La tragedia del pelele*, *El tío Miseria* y *Ya conoces a Paquita*; o "creí que los serenos no tenían hijos; pero se conoce que nací de resultas de una cesantía", está en *Don Verdades* y en los borradores de *A mi no me quiere nadie*, aunque no aparece en la versión última.

Lo cómico, en estas últimas obras, es una especie de obligación que el autor sobrelleva con más o menos fortuna. No hay que olvidar que es, precisamente, en estos años, cuando escribe los tres melodramas y las piezas de mayor contenido dramático; en ellas, lo cómico queda reducido a unas cuantas réplicas ingeniosas, más o menos aisladas, a personajes secundarios y escenas marginales. Diríase que Arniches, sometido a la dictadura de su prestigio y a la siempre declarada intención de entretener, se ve obligado a inyectar

a sus piezas las dosis indispensables de chistes que garanticen esa diversión esperada por el público.

Aquella doble personalidad a que aludía el crítico de ABC se manifiesta ahora con mayor evidencia: una persona marcada por la tristeza y la melancolía y una obra de personajes risueños y alegres, aunque cada vez más abatidos. Lo que no invalida, desde luego, toda una obra que ha hecho reír - también llorar- a varias generaciones.

LA RECEPCION

A la hora de conocer la recepción del teatro arnichesco de estos años, y la valoración que mereció a sus contemporáneos, unas palabras del crítico José Luis Salado, a propósito de Yo quiero, pueden servir de ajustado pórtico:

"¿Viejo estilo? Bien. Viejo estilo. ¿De hace diez años, de hace quince, de hace veinte, quizá? De los que ustedes quieran. Pero estilo propio, personal, no imitado de nadie, que ya es un mérito -por si no hubiese otros muchos- en la época del "pastiche"...¹⁵⁶

Viejo estilo de un maestro que permanece fiel a una dramaturgia pasada: la de su tiempo y su generación. La forma de hacer de un autor que ha tenido en los años centrales de este primer tercio de siglo su momento más fecundo, con las más valiosas aportaciones a la historia del teatro español. Arniches sigue haciendo "su" teatro, el que ha hecho siempre: el público no sólo lo sabe, sino que lo espera y lo demanda. Porque es un público poco amigo de la innovación: busca lo conocido y, sobre todo, quiere un teatro que le entretenga, le divierta o le emocione, sin plantearle demasiados problemas¹⁵⁷. Un teatro fácil, amable, que, además de

¹⁵⁶ La Voz, 15 de Enero, 1936.

¹⁵⁷ Reproduzco una noticia de La Epoca sumamente ilustrativa: En Lara comienzan los abonos para los "viernes blancos" organizados por las señoras de la aristocracia madrileña "para contar por las noches con una nueva serie de funciones teatrales a propósito para ellas." La Voz, 3 de Enero, 1931.

reforzarle en unas normas sociales y personales, le permita dejar a la puerta de la sala los acuciantes problemas de la vida real. Así lo expresa González Olmedilla:

"...ya no dan frío ni calor los alfilerazos políticos o religiosos asestados a mansalva desde un teatro adonde la gente va exclusivamente a conmovirse o a divertirse, ajena de preocupaciones nacionales y de las luchas que dividen a los hombres en la calle y en el Parlamento, en el café y hasta en la casa..."¹⁵⁸.

De conocida trayectoria, Carlos Arniches es un actor apreciado porque garantiza aquello que el público busca. Tiene un gran ingenio, sabe hacer reír y emocionar con la misma eficacia, sus obras están bien hechas y hasta tiene su poquito de moraleja para dejar satisfechas las conciencias.

Es importante tener en cuenta las características de este público, para valorar la recepción de la obra arnichesca, sabida la relación de dependencia que existe entre ambos. Arniches hace tiempo que ha optado por un teatro de mayorías; esto asegura el éxito, pero también tiene sus servidumbres. Debe ser capaz de encontrar el punto exacto de sintonía con las expectativas de sus receptores: de ello depende el éxito o fracaso de la obra. Delicada relación que ha constituido siempre un gran problema para Arniches: de ahí su conocido pavor a los estrenos. La respuesta del público, o lo que es lo mismo, las razones del éxito o fracaso de una obra, siguen siendo para este autor, al cabo de cincuenta años de estrenos, un profundo e insondable arcano:

¹⁵⁸ Heraldo de Madrid, 10 de Abril, 1935.

"-¿Los años no le han traído, por lo menos, la tranquilidad en vísperas del estreno?

-No, hijo. ¡Qué más quisiera yo! El teatro es el gran enigma perpetuo. Nunca se sabe nada. Hasta los hombres de más experiencia teatral se equivocan rotundamente.

(...) Le digo yo que nunca -absolutamente nunca- se sabe qué es lo que puede ocurrir dentro del teatro"¹⁵⁹.

Pero también es cierto que su prestigio le asegura una favorable posición de partida, como vienen a confirmar las palabras de Fernández Almagro:

"Vivir de ilusiones no es, ni con mucho, de las mejores obras de Arniches. Pero es de Arniches... Y ya sabe el lector lo que esto quiere decir. No tema nadie aburrirse. Cuando el interés decaiga, un acierto verbal le hará reaccionar con fuerza. O un rasgo de observación, o cualquier pormenor del escenario ideado"¹⁶⁰.

Si de las intenciones, deseos o interpretaciones pasamos a los hechos, observamos en esta época grandes éxitos y grandes fracasos. Entre los primeros, el clamoroso de *Yo quiero*, *Las doce en punto* o *El padre Pitillo* en América; el más atemperado de *Vivir de ilusiones* y *La tragedia del pelele*, o el sólo benevolente de *Las dichosas faldas* y algunas revistas. Entre los fracasos, *Los maestros canteros*, *La diosa ríe*, *Salud y pesetas*, *El casto don José*, *Paquita la del Portillo*... Fracasos a veces encubiertos por respeto al autor:

"El público, sin embargo, no exteriorizó la mala impresión que la comedia le producía, y aunque en las conversaciones privadas de los entreactos no recataba

¹⁵⁹ *La Voz*, 14 de Enero, 1936. Ante el estreno de *Yo quiero*.

¹⁶⁰ *La Voz*, 13 de Noviembre, 1931.

su juicio desfavorable, al bajar el telón aplaudió y los autores salieron a escena..."¹⁶¹

Pero la considerada actitud del estreno no podía ocultar el hecho objetivo del número de representaciones, verdadero termómetro de la recepción. A pesar del relativo éxito de su estreno, *La diosa ríe* no llegó a las cincuenta¹⁶², y *Paquita la del Portillo*, tras un prometedor comienzo, empezó a languidecer a los pocos días¹⁶³. Tampoco alcanzan el mínimo de cincuenta representaciones *La princesa tarambana*, que se representa desde el 25 de Abril hasta el 28 de Mayo; *Bésame, que te conviene* (del 11 de Abril al 31 de Mayo) o *El pecado de ser guapa* en su reposición por la compañía Puciol-Ozores: del 2 al 21 de Noviembre de 1943. En cambio, *El padre Pitillo* superó las cuatrocientas en las giras por Argentina y Uruguay.

La recepción crítica no difiere mucho de la comercial, con algunas notables excepciones. En muchos casos, los críticos comparten la misma actitud benevolente del público:

"D. Carlos Arniches puede permitirse esto y mucho más. Es demasiado gloriosa su ejecutoria de autor creador y mantenedor inimitable de un género para que echemos a mala parte, con ingratitud hacia su obra total, la desenfadada pieza cómica que nos ha servido ahora..."¹⁶⁴

¹⁶¹*La Epoca*, 19 de Abril, 1934.

¹⁶²Hay que tener en cuenta que muchos autores establecían en su contrato con el empresario la obligación de un número mínimo de representaciones, fuera cual fuera la acogida del público.

¹⁶³Estrenada el 21 de Noviembre, sólo permanece en cartel hasta el 9 de Diciembre, con algunas intermitencias.

¹⁶⁴*Heraldo de Madrid*, 25 de Diciembre, 1933. Juan González Olmedilla adopta con frecuencia esta actitud cuando otros críticos juzgan con más dureza las obras.

O bien:

"Ejercemos la gracia del indulto sobre Arniches y Abati, en atención a su buena hoja de servicios y en espera de que pronto nos darán justificado motivo para el elogio"¹⁶⁵.

La atonía de muchas críticas, que no hacen otra cosa que informar de la respuesta del público, explica esa coincidencia entre ambos elementos receptores. Pero cuando una crítica es tan ambigua y vacía que resulta imposible conocer el juicio que la obra merece, no tiene valor alguno ni puede considerarse representativa de una opinión general. Tan sólo merece respeto la opinión de críticos como Díez Canedo, Fernández Almagro, Victorino Tamayo o el crítico de ABC que firma con las iniciales A.C., autores de inteligentes comentarios, a veces portadores de juicios muy distantes de los del público. Por ejemplo, frente al fracaso de *La diosa ríe*, Díez Canedo la califica como una obra "del mejor Arniches", apoyado en un detenido análisis de sus personajes y traza dramática. O el caso de la tragedia de *El pelele*, cuyo tratamiento burlesco interpreta A.C. como una concesión al público:

"El autor prefiere salirse del peligro de lo inexplorado para irse hacia lo que siempre le dio éxito y triunfos. La farsa deriva hacia lo grotesco y los personajes, de ahí en adelante, oscilan de los sentimientos honrados y dignos a las actitudes de facecia burlesca"¹⁶⁶.

Después de la guerra, la recepción de la obra arnichesca se

¹⁶⁵ABC, 26 de Abril, 1931.

¹⁶⁶ABC, 10 de Abril, 1935.

ve condicionada por otros elementos. Las obras estrenadas en España son ya pocas; pero suficientes para observar el divorcio entre un público que continúa siendo el mismo (la burguesía conservadora) y una crítica obligada a defender valores morales e ideológicos tan limitados, que no juzgan la obra con criterios dramáticos, sino al modo del censor comprometido con una ideología.

Arniches, ya lo hemos visto, es un hombre tolerante y honesto que, a pesar de su posición conservadora, no se deshace en alabanzas al nuevo régimen. Más o menos veladamente, aboga por la reconciliación, el perdón y el olvido, y valora siempre lo humano por encima de lo formal. Esta actitud le valió más de un disgusto: el mejor ejemplo es la recepción a *El padre Pitillo*, estrenada en Madrid en 1939. Mientras el público la acoge con entusiasmo, Luis Araujo Costa, en *ABC*, y José de la Cueva, en *Informaciones*, arremeten indignados contra la figura sacerdotal que la protagoniza:

"Si el señor Arniches, por su desgracia, ignora los más elementales principios de la Religión Católica, ha debido documentarse antes de escribir *El padre Pitillo*, o abstenerse de tocar ciertos temas. Porque lo contrario es exponerse a hacer una comedia que, seguramente contra su voluntad, es blasfema, o, por lo menos irreverente. Y, desde luego, es lo que hace unos años se llamaba "una obra anticlerical", que era una tapadera de lo antirreligioso.

.....

Se lleva a escena un caso de abuso de unos ricos caciques del pueblo -el señor Arniches ignora, por su ausencia, que en la España de Franco no hay caciques-
...¹⁶⁷

Para estos críticos, el público es un conjunto ignorante y

¹⁶⁷ *Informaciones*, 7 de Octubre, 1939.

fácil de engañar, lo que explica el éxito de la obra:

"...con algunos recursos teatrales de maestro conocedor de muchedumbres que se conmueven solemnemente ante el latiguillo sentimental, sin reparar en la contextura de la obra y los elementos de realidad y de arte a que debe responder toda comedia y todo autor que se respete..."¹⁶⁸

Idéntica acogida popular tienen *El hombrecillo*, en Barcelona, *La fiera dormida*, en el Infanta Beatriz de Madrid (estrenada por la compañía de Társila Criado unos meses después de la muerte de su autor, como entrañable y sentido homenaje) o incluso *El tío Miseria y Don Verdades*. Lo mismo puede decirse de las reposiciones, en distintos lugares de España, de obras menos conocidas, que forman parte del repertorio de las compañías cómicas en los años cuarenta: *A mi no me quiere nadie*, representada en Vigo en 1946 por la compañía Puchol-Ozores, *El pecado de ser guapa*, homenaje a Arniches en el reina Victoria de Madrid, y en Alicante, en 1943, por la compañía Davó-Alfayate, y las obras que, esporádicamente, se reponen durante esta década.

Es la acogida de un público superviviente, para quien Arniches es el recuerdo de un tiempo feliz. Pero, como señala Río Carratalá, la sincera y honesta actitud de un autor que no se vendió a la fácil oportunidad que se le ofrecía, y que contiene en su obra una carga crítica poco acorde con las directrices del nuevo régimen, le valió la ausencia de los escenarios, el olvido y el silencio hasta la década de su

¹⁶⁸ ABC, 7 de Octubre, 1939.

centenario (1966). Es el triste final de un hombre que tuvo la honradez suficiente para mantenerse fiel a sí mismo y coherente con la moral comprensiva, flexible y sincera que toda su vida había defendido.

ANALISIS DE UN CASO: EL MANUSCRITO DE A MI NO ME QUIERE NADIE

Para conocer la forma en que los componentes de una obra, surgen, crecen y se organizan hasta componer el producto final que se lleva a escena, disponemos de un interesante documento que nos permite acceder a las entrañas mismas de ese proceso de gestación. Se trata del manuscrito de una de sus últimas obras, *A mi no me quiere nadie*, que va acompañado de abundantes notas preliminares y borradores que muestran las distintas fases del proceso. El estudio de esos borradores permite conocer cómo escribe Arniches, puesto que aporta datos que confirman las interpretaciones derivadas de una lectura de la obra ya acabada; creo que es, por ello, la mejor manera de cerrar un análisis que ha pretendido sistematizar ordenadamente los entresijos de la creación dramática arnichesca.

Quizá pueda objetarse la validez de una sola obra para representar a cerca de doscientas, escritas a lo largo de cincuenta y cinco años. Por esta razón, son necesarias algunas precisiones sobre las características y circunstancias de este manuscrito.

En primer lugar, se trata de una obra escrita en los últimos años de su vida. Algunos detalles que aparecen en el texto (el

uso de la penicilina, el estraperlo, la composición de la compañía León-Redondo) permiten situar su redacción entre 1941 y 1942, probablemente abandonada para escribir *Don Verdades*, y que ya no tuvo tiempo de reanudar, por lo que Antonio Paso, tras la muerte de Arniches, escribió los dos últimos actos. Esta obra nos ilustra, pues, sobre su modo de escribir al final de su trayectoria; sería un tanto arriesgado considerarla representativa de otros momentos más alejados y que han producido obras tan diferentes¹⁶⁹.

Por otra parte, se trata de un enredo situado en ambiente burgués: una obra de escasa caracterización de personajes, que gravita en torno a la eficacia cómica del engaño y las situaciones que de él se derivan. Por tanto, sirve para conocer cómo organiza Arniches las piezas de un artificio y cómo elabora chistes, detalles de situación, efectos cómicos, etc.; pero no disponemos del borrador de una tragedia grotesca, por ejemplo, para ver cómo se gesta un personaje de estas características.

En tercer lugar, este manuscrito, enviado por González del Toro a Arturo Sedó¹⁷⁰, era un conjunto de cuartillas sueltas unidas por otra cuartilla doblada, en cuyo reverso también hay

¹⁶⁹ Los manuscritos que se conservan de algunas de sus primeras obras con Cantó, como *Las guardillas* o *El fuego de San Telmo*, sólo contienen algunas tachaduras y enmiendas sobre el último texto; no hay borradores ni versiones previas. El manuscrito de *Las peluconas* (cuya transcripción se incluye en el Apéndice 1 de esta tesis) no tiene una sola tachadura. Tan sólo un primer original de Casa editorial, autógrafo de Cantó, que después se modificó, podría aportar alguna luz sobre el proceso de creación: pero se trata de la primera obra y en modo alguno puede ilustrar sobre una forma de escribir que todavía no había tenido lugar.

¹⁷⁰ Según consta en carta anexa, fechada el 28 de Mayo de 1948.

notas escritas. No puede garantizarse que el orden que aparecen en la encuadernación del Instituto del Teatro de Barcelona, donde se encuentra el manuscrito, sea el original, ni tampoco que sea el orden en que fueron escritas. De hecho, algunas páginas están invertidas o claramente cambiadas de lugar. Y no olvidemos lo que el propio Arniches confesaba sobre su manera de escribir:

"Un lápiz y un blok de cuartillas en cada mesa, en cada habitación, en cada mueble... Me acostumbré y ya siempre escribo así, a salto de mata por la casa..."¹⁷¹.

Y, en efecto, las cinco primeras páginas del documento no contienen otra cosa que detalles de conversaciones, chistes y efectos cómicos sueltos, que luego habrían de encajarse en el diálogo. Si escribió estas frases antes o después de los bocetos que vienen a continuación, no se puede asegurar: podría, incluso, haberlos escrito al mismo tiempo. Además, en los sucesivos borradores hay abundantes notas intercaladas en los espacios sobrantes, aparentemente ajenas al diálogo: sin duda, frases que se le ocurrían en el momento y que anotaba en cualquier sitio. Puede verse en los textos adjuntos, cómo se simultanean dos escenas diferentes en las páginas 25 y 26 (Textos I y II); el chiste incluido en la parte superior de la página 45, donde comienza una escena entre Cazorla y Anuncia (texto III), o también notas en la página 50, claramente ajenas al texto (texto IV).

No se puede, por tanto, establecer con certeza un orden en

¹⁷¹ Heraldo de Madrid, 23 de Enero, 1930.

TEXTO I

- [illegible]

These fragments into a letter
invites a misjudgment
of the character of the
- of which was never - the
no evidence, or rather
and

[illegible]

TEXTO II

[illegible]

2

County, Nevada.

all in denture by ~~James~~ ^{Co} ~~James~~ ^{James}

[illegible]

TEXTO IV

[illegible]

la escritura; aunque, a pesar de estas inclusiones desordenadas, también es cierto que cada uno de los borradores perfila el tema más que el anterior y aporta nuevos datos, de forma que el último de ellos coincide en un 90% con la versión final.

Teniendo presentes estas circunstancias, no obstante, el manuscrito en cuestión es un claro exponente de la forma de escribir de Arniches.

En una de las entrevistas que le realizaron, el propio autor se manifestaba sobre este asunto:

"-¿Cómo trabaja usted?

-Muy sencillo: primero escribo en una cuartilla el asunto de la obra; después la planeo escena por escena, procurando que resulte esta segunda labor lo más completa posible; por último, diálogo"¹⁷².

En efecto: lo primero que contiene este documento es una cuartilla con el asunto, formulado de manera muy general. No debe ser, sin embargo, la primera elaboración porque tiene elementos que parecen proceder de un texto anterior:

"Es una maquinación de Laviña. Todo lo ha urdido él para vivir y vestir espléndidamente sin hacer nada. Todas las dificultades con arreglo cómico. El novio lo hace pasar por millonario también."

El asunto, que vuelve a figurar como tal a la cabecera de borradores posteriores, va sufriendo modificaciones, tanto en su orientación general como en aspectos concretos. Ciertamente, todo será una maquinación de Laviña, pero en el segundo borrador se añade el deseo de venganza de Campillo -el verdadero agente del engaño- sobre Porras, que será la

¹⁷² Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1927.

verdadero agente del engaño- sobre Porras, que será la víctima: tema que, sin embargo, desaparece en las siguientes versiones. También se modifica la supuesta condición de millonario del novio al que alude el texto primero: este novio, tras ser un honrado litógrafo en el cuarto borrador, sin participación alguna en el engaño, termina siendo "peliculero", es decir, "extra" en películas baratas.

De todos modos, el proceso creativo no parece ser tan simple como el autor lo describe, ni con una tan clara delimitación de fases. La forma en que corrige y desarrolla escenas parece indicar que estas se van perfilando al mismo tiempo que el diálogo y no antes. Por ejemplo, para poder introducir la intervención del criado Maximiniano, llena de efectos cómicos, y el diálogo sobre el uso que ha hecho de la ropa vieja de su señor, construye el autor toda una escena, previa a la entrada de los Campillo, innecesaria para el enredo, y que en los primeros bocetos no era más que una breve transición. El primer desarrollo de esta escena se encuentra en la página 57, correspondiente al séptimo borrador.

Otro caso: tras la escena donde Campillo seduce a Visita, se señala:

"Una escena parecida, pero corta, con la doncella".

Y, efectivamente, dicha escena aparece ya en la última versión.

La creación de escenas obedece a un laborioso trabajo que parece partir de una especie de "torbellino de ideas", donde surgen situaciones, réplicas y detalles de toda índole de modo

desordenado: páginas y páginas, borrador tras borrador, llenos de estas pequeñas células que todavía no tienen organización ni coherencia; detalles y motivos destinados a los dos primeros actos, e incidencias argumentales luego desechadas, quién sabe por qué razones. Así ocurre, entre otros, con el motivo argumental referido a D. Abel. En los primeros apunte se señala que es un farsante, un falso banquero,

"un golfo como una loma, so capa de hipócrita y de hombre serio, formal y llorón". (p. 31)

No es banquero, ni pretende otra cosa que casarse con la viuda para disfrutar de su dinero; y, además, tiene tres hijos con una mujer de los barrios bajos que, más adelante, deberá presentarse para descubrir su farsa. Pero esta sórdida faceta de D. Abel no aparece en la versión final, y con ella se desechan todos los apuntes, diálogos y notas que la desarrollaban. D. Abel, al final, no es sino un serio y triste banquero a quien Visita despierta pasiones inexploradas; su única agresividad deriva del deseo insatisfecho y se proyecta hacia quien pudiera impedir su logro:

"Visita	-¡Un beso yo!...¡Ay, Abel, no!
Abel	-¡Cómo no? Tú me lo prometista.
Visita	-Bueno, sí, pero...
Abel	-Y ese beso va a ser hoy! Visita, yo era un hombre puro, hoy voy al horno de S. José... a ti te lo debo, y si alguien se opusiera a este amor..." (p. 24)

La compensación a lo que elimina son las escenas que incrementa y reescribe. Ya señalaba Félix Ros cómo Arniches cuida sobremanera las escenas de presentación para que el protagonista sea absolutamente verosímil y lo que le ocurra

tenga justificación. Aquí se puede ver el cuidado exquisito con que trabaja determinadas escenas, reelaboradas una y otra vez, con constantes modificaciones en forma de apuntes sueltos que luego incorpora al diálogo. La del relato de Laviña, donde se plantea e inicia el engaño, y la de la aparición de los Campillo, ejecutores de dicho engaño, son objeto de abundantes revisiones y varias veces reescritas.

Para conocer cómo organiza los momentos esenciales del conflicto, es decir, la estructura primaria, interesa describir la forma en que se va perfilando la trama y qué aporta cada borrador al anterior.

. Las primeras páginas no contienen más que un vago resumen del asunto. Una maquinación de Laviña para vivir sin trabajar; un novio a quien se hace pasar por millonario hasta que, al final, llega su familia para aclarar las cosas; un falso banquero cuyos hijos serán la prueba de su falsedad. Nada más sobre el asunto: el resto son chistes y efectos cómicos sueltos sin relación, referidos a la apariencia miserable de unos individuos que, en realidad, son millonarios, a la sinvergonzonería del señor (D. Cesáreo) y algunos apuntes para aclarar el engaño.

. Un segundo borrador, que comienza en la página 6, presenta ya el mencionado tema de la venganza. El padre de Paco Portal arruinó al de Campillo y este marchó a América. A su vuelta, fragua un plan con Laviña para vengarse y vivir ambos a costa

de Portal; sabido lo ambicioso que es, le engañan con una promesa de donación de millones a cambio de protección y cariño. Se apunta, como final, que "el amor de la tía lo redime todo" y se incluye una trama secundaria con la mujer de Portal, cuya fuga con Cazorla, un vividor de mala ley, impide la hija de Campillo.

Las fases esenciales de la estructura primaria están bosquejadas ya en este momento. El sentido con que el autor quiere ordenar el desenlace aparece formulado explícitamente:

"Todo en la vida lo arregla eso: quererse, amarse, ser buenos. Nada de odio ni venganza. El castigo a los malos dejarlo a Dios y pensar que el castigo de los malos es que lo sean o el mismo mal que hacen."
(p. 6)

En este borrador aparecen ya desarrolladas las primeras escenas. En la primera, como es habitual, se define el marco donde tendrá lugar el engaño: la casa de las futuras víctimas. Por necesidades del chiste Paco Portal se llama ahora Eladio Avecilla. Los conocemos mediante una violenta discusión entre marido y mujer, llena de efectos cómicos, donde, gracias a las intervenciones de la tía, sabemos de su situación económica y de su carácter ambicioso. Esta escena se mantendrá con muy pocas variaciones hasta la versión definitiva.

En la segunda escena entra Laviña, previa presentación del criado. Laviña, que será un auxiliar de importancia, prepara y plantea el engaño con un detallado relato (naturalmente, falso) de la llegada de Campillo a su casa, su sorpresa ante el aspecto miserable que presenta, y la intención de Campillo, que en realidad es millonario, de regalar cuatro millones a

quien demuestre quererle sincera y desinteresadamente, para lo que piensa fingirse un auténtico mendigo. Laviña, entonces, propone a Eladio acoger a Campillo para hacerse con los millones. Este largo relato se mantiene también en los borradores siguientes, sólo con modificaciones puntuales.

Finalmente les advierte que Campillo, para estar seguro de la sinceridad de su afecto, les someterá a una serie de pruebas que tendrán que superar si quieren hacerse con la recompensa. Este es un dato clave para justificar la mayoría de las situaciones cómicas del resto de la obra, y dará, como puede suponerse, un juego ilimitado.

La tercera escena muestra a los tres engañados comentando el hecho y preparando la llegada de Campillo y la cuarta introduce ya a este y a su hija Aurita. Se trata de una larga escena donde Eladio Avecilla (que otra vez se llama Paco Portal) y su familia se deshacen en atenciones a los recién llegados, tratando de remediar su pobreza. Los efectos cómicos son numerosos y los chistes se suceden unos a otros, favorecidos por este múltiple juego de engaños y complicidades.

El borrador contiene dos redacciones de esta escena, la segunda más abundante en detalles y explicaciones y con la primera insinuación de Campillo hacia la tía en un fragmento añadido después (p. 24-25). Una serie de apuntes posteriores desarrollan la seducción de Visita y la aparición de D. Abel.

. El tercer plan, desde la página 29, mantiene todo el

principio como está y añade un nuevo elemento: la llegada de Nico, que viene a denunciar a los Campillo y a descubrir su engaño. Pero esta escena no llega a desarrollarse. Nuevos detalles sobre la estancia de los supuestos millonarios en la casa de sus víctimas componen el resto de este borrador; apuntes sueltos sobre los trucos que emplean para descubrir la sinceridad de sus protectores, quienes, por supuesto, no creerán a nadie que pretenda descubrir la farsa porque siempre interpretarán estas denuncias como pruebas a que les somete Campillo.

. En la página 31 comienza un "Plan nuevo" que aporta otro dato a la trama: Campillo estaba enamorado hace tiempo de doña Anuncia (antes, Visita) y conoce la falsa condición del banquero.

Se modifica, además la trama secundaria, apuntada en el segundo borrador, que se plantea ahora como un triángulo amoroso con la hija de Campillo, que tiene un pretendiente pobre al que no hace caso, distraída con un señorito. Esta línea argumental no llega a desarrollarse en ningún momento.

El plan del acto I que aparece en la página 32 (texto V) resume lo fundamental aparecido hasta ahora, suprimiendo las escenas referidas a D. Abel.

Contiene, además, este cuarto borrador las escenas que muestran la condición mujeriega y sinvergüenza de Campillo con Amelia (mujer de Eladio) y la criada. Otras escenas preparan la entrada del novio y la desarrollan. Son aportaciones respecto a los borradores anteriores donde no aparecían los

comentarios entre Campillo y Laviña sobre las consecuencias de su engaño.

. El quinto borrador que comienza en la página 39, contiene ya un resumen del asunto completo, incluido el desenlace, con la declaración de amor mutuo entre Campillo y la tía viuda. Detalla las personas dramáticas y los actores que van a representarlas.

Lo que sigue es una nueva relación de chistes y efectos, unos repetidos de páginas anteriores y otros nuevos, como el momento en que don Abel descubre la farsa de Campillo, pero no le creen (esto tampoco se mantendrán en la versión final). Una escena entre Cazorla y Anuncia y fragmentos de diálogos pertenecientes a distintas escenas completan las diez páginas de este borrador. La aportación más interesante son varios esbozos de las escenas del desenlace, donde Campillo justifica su engaño y se plantean algunas situaciones cómicas que desarrollará Paso, con mucha menos gracia, en el segundo acto.

. En el sexto borrador (página 49) comienza explicando con detalle lo que deben contener las primeras escenas y señala otras que deberá incluir:

"Una de todos los suyos contra él y los de la casa defendiéndole. Otra (sincera) de él con la viuda. Se confiesa. La viuda le quiere. El banquero lo quiere echar a pescozones. La viuda le defiende y echa al banquero. Es donde dice que él era bueno, etc." (Se refiere a un fragmento suelto anterior).

. En la página 51 comienza el séptimo borrador, donde vuelve a reescribir completa la primera escena, con algunos pequeños cambios en el diálogo, la del relato de Laviña y detalles sobre la entrada de Campillo y la intervención del criado.

. Por último, el octavo borrador, en página 58, comienza ya con la relación de personas dramática, tiempo y lugar de la acción y la decoración, que incluye un boceto gráfico. Las acotaciones iniciales están perfectamente rematadas e indican la situación de cada personaje al comenzar la acción, así como sus movimientos durante el diálogo.

Las cinco primeras escenas están completas y más abundantes en detalles que en redacciones anteriores. Cada intervención está mejor justificada y hay una más cuidada elaboración del diálogo, en lo que se aprecia la voluntad del autor de no dejar cabos sueltos y dotar a sus escenas de una total verosimilitud. En cambio, la escena de Campillo con Visita, donde se le comienza insinuar, y la de Visita con Abel, todavía carecen de algunas precisiones; la de Campillo con la criada no consta más que en una indicación. La presentación de Campillo a D. Abel, donde se adivinan las pocas intenciones de trabajar del primero, es la última escena antes de entrar en la versión definitiva y completa del primer acto.

En suma, setenta y cinco páginas donde Arniches, reelabora, añade, suprime y modifica, buscando siempre la mayor eficacia cómica, como corresponde a esta clase de obras. Las fases del conflicto se van configurando poco a poco y los personajes

adquieren su perfil y su función en las sucesivas redacciones.

Durante estas páginas conocemos también la trabajada elaboración de los diálogos, chistes y efectos cómicos, la búsqueda afanosa del mejor perfil, de las resonancias más humorísticas, del matiz más inteligente. Pequeñas situaciones reescritas una y otra vez, frases a las que se da mil vueltas, selección de palabras: ensayos diversos hasta lograr ese lenguaje suelto y expresivo, aparentemente fácil y dotado de gracia natural, pero, en realidad, fruto de una laboriosa elaboración.

Veamos algún ejemplo. La discusión inicial con la que conocemos a Eladio, Amelia y Visita se origina por la negativa de Eladio a aceptar un nuevo empleo, sobre los tres que tiene, cosa que indigna a Amelia, por lo sustancioso del sueldo que rechaza. Se trata de la secretaría general de una sociedad anónima llamada "La defensa del campo". Veamos las diferentes versiones del autor para justificar la postura de Eladio:

Versión 1: "No, señora, no he querido aceptar porque La defensa del Campo es una sociedad creada para la propagación de un espantapájaros con motor eléctrico y disco radiofónico que mueve los brazos y grita cada cuarenta segundos: "¡A picar a tu casa!"...y...
 -Y no hay gorrión que coma un grano!
 -Y no hay un gorrión que se coma un grano, pero ayer entré en el Casino y todo eran bromas, chistes, cuchufletas... con el dichoso espantapájaros...
 ¡No hay que olvidar que me llamo Avecilla!" (P. 9).

Versión 2: "El novio de la chica se llama Avecilla.
 -¡Le nombraremos representante del espantapájaros!
 -¡Pero cómo van a nombrar representante de un espantapájaros a un hombre que se llama Avecilla!"
 (P. 42)

Versión 3: "...No hay gorrión que coma un grano, pero ayer regañé en el Casino con mi amigo Avecilla y dijeron todos: "Ya ha empezado a ejercer!...¡Y a mi tomaduras de pelo, no!..." (P. 52)

Versión 4: "¡Pero cómo quieres que acepte yo mi destino en una Sociedad dedicada a la propagación del espantapájaros llamándome Avecilla, que ha sido la irrisión de todo Madrid!" (P. 60-61)

Última versión:

"¡Pero cómo quiere usted que acepte yo un destino en una Sociedad dedicada a la propagación de espantapájaros, llamándome Avecilla!...¡Sería la irrisión de todo Madrid!" (p. 4).

La misma elaboración dedica a los chistes más insignificantes, sin trascendencia alguna en el conjunto. Chistes sueltos, para introducir los cuales debe elaborar un diálogo que los justifique. Dos casos:

Versión 1: "-¿Tú no tomas baños de sol?
-Cuando está nublao, porque si no me pongo morena y no me gusta". (P. 28)

Versión 2: "-¿Tú no tomas baños de sol?
-Sí, señora, cuando está nublao porque no me gusta ponerme morena". (P. 36)

Versión 3: "-¿Tú no tomas baños de sol?
-¿Baños de sol es eso que se hace para poder estar desnuda al aire libre?
(O fuera de la alcoba)" (P. 36)

Versión 4: "-Salgo de la terraza de tomar un baño de sol.
-¡Cómo tomará los baños de sol, que se ha nublado!" (P. 48)

Versión última: "Amelia -¿Y tú no tomas baños de sol?
Aurita -Sí, señora, cuando está nublado, porque no me gusta ponerme morena." (P. 20)

El segundo ejemplo se encuentra en la discusión inicial:

Versión 1: "Amelia -¡Te alegras porque no eres un hombre!
Eladio- Me alegro.
Amelia -¡Y yo lo siento!...pero no eres un
hombre, no; no es un hombre, tía!
Anuncia -Bueno, no lo repitas, hija, que anda por
ahí la doncella y ya sabes lo que son los
criados; que a lo mejor les gusta
enterarse y..."
(Al margen): "Lo que les gusta a los
criados desmentir a los señores".
(P. 8)

Versión 2: "Amelia -Y yo lo siento; ¡pero no eres un
hombre, no! No es un hombre, tía.
Anuncia -Bueno, no lo repitas...que anda por ahí
la doncella y ya sabes lo que son los
criados, que a lo mejor les gusta
enterarse y..." (P. 51)

Versión 3: (Intercalado en un texto completamente ajeno)

"No hagas afirmaciones que despiertan la
curiosidad de la servidumbre". (P. 56)

Versión 4: "Da Visita-Bueno, pero no lo repitas, que anda
por ahí la doncella y ya sabes lo que
les gusta desmentir a los señores".
(P.59)

Esta última redacción se mantiene idéntica en la versión final.

Aunque el segundo y tercer acto están escritos por Antonio Paso, ya Arniches había bosquejado algunas de sus escenas y detalles y también el desenlace. Paso utiliza estos materiales a su manera, con su resultado que difiere bastantes, en su lenguaje y construcción, del primer acto.

Los apuntes de Arniches destinados al segundo acto se refieren a los incidentes cómicos que se podrían derivar de la farsa de los Campillo, fingiéndose millonarios que se hacían pasar por pobres. Como, en realidad, son pobres, tratan

de aprovecharse de la situación con comidas, ropa, invitaciones a amigos, facturas que no pagan, etc. Muchos detalles que Paso no utiliza. Sólo desarrollará uno de ellos; el paseo en coche, conducido por Campillo (que, naturalmente, no sabe conducir). Y lo desarrolla de tal forma que ocupa la mayor parte del segundo acto; lo que Arniches apuntaba como una anécdota más entre muchas, se convierte en el objeto de todo un acto, sin aportar nada al progreso del engaño. Se ha producido un claro desplazamiento de función, además de una distinta selección de detalles en torno al incidente.

Hay otros bocetos de Arniches que sí utiliza Paso, pero dándoles forma distinta. Por ejemplo:

[Borrador de Arniches]:

"Se han camuflao de pobres con una riqueza de detalles que asusta.- Ayer tiré una colilla de puro... Estaba solo, pues la cogió y la encendió y se la fumó. ¡Se conoce que por sí le veíamos!

-Y la chica moja la salsa de los platos mientras le queda una miga. Esta mañana ha cogido una escoba y ha barrido su cuarto divinamente. Y al final ha roto un jarrito de porcelana, para hacernos creer que puede pasar por una doncella.

-Pues ayer vino la manicura y le arregló ella las uñas.

-¡Qué lástima, para que creamos que es una desgraciada! (P. 3).

Este boceto, que se amplía con más detalles en la pag. 42, Antonio Paso lo resuelve así:

"Cricrí-Y menos mal que ahora, con haberlos lavao y vestido... pero había que ver el día que llegaron... La ropa llena de manchas y remiendos, los zapatos rotos...Tres colillas en un bolsillo ...Un pedazo de pan duro en el otro...

Abel -(Aparte). Sí, claro, para darle mayor realidad a su pobreza.

Cricrí -Y hasta rompió unos cuantos platos.

Abel -(Aparte). ¡Imitando a los criados!"
 (P. 17-18).

Algunos personajes sufren, en estos dos actos, modificaciones en su modo de ser respecto al acto I. Amelia, que se presenta como una mujer moderna y desenvuelta, frívola y caprichosa, en el acto II resulta ser una víctima de las veleidades de su marido (antes, desconocidas); una juiciosa y pobre mujer que le reprocha su abandono y desinterés.

También Laviña, admirable ejemplar de fresco, principal instigador del engaño, queda aquí relegado a un papel secundario, casi insignificante; desaparecen todos los esbozos de conversación entre Laviña y Campillo, proyectados por Arniches, donde se reflejaba la tensión entre el engaño y su descubrimiento, entre la frescura y la sinceridad. El propio Campillo, y, más aún, su hija, se comportan de una forma disonante por completo de la sinvergonzonería inicial: ahora son unos afligidos seres, arrepentidos de su acción, víctimas de la miseria y dispuestos a sufrir el castigo y el desprecio de sus víctimas.

Un lenguaje más elemental y plano, ausencia casi total de acotaciones y pausas en la acción, son otras diferencias entre la creación de ambos autores. Aunque han colaborado antes con frecuencia¹⁷³, lo que esta obra contiene no es sino la escritura sucesiva de uno y otro, lo que permite apreciar claramente su distinta forma de hacer.

¹⁷³Entre otras obras, es producto de su colaboración *¡Qué encanto de mujer!*, de 1925, de donde procede una de las situaciones cómicas que Paso incluye en el segundo acto: la de los perros amaestrados para ladrar cuando oyen o ven un beso, de la clase que sea. Como se ve, la repetición de chistes es un vicio generalizado.

CONCLUSIONES

La obra de Carlos Arniches pertenece a una clase de teatro que, por una parte, recoge y expresa vivencias, tipos y estructuras de amplia raigambre popular, y, por otra, se dirige a un público mayoritario, receptivo y permeable a las creaciones que contienen su propia y esencial manera de estar en el mundo.

Unas obras que se acercan, con frecuencia, al ámbito de la tradición oral, con sus canciones y coplas, juegos, creencias, figuras y hasta con su forma de organizar el relato. Obras con una moral que, en términos generales, responde a la simplicidad con que el inconsciente colectivo ordena su propia conducta: el bien y el mal en sus formas más elementales y primarias. Conceptos que no necesitan definición ni matices porque en su misma ambigüedad consiste su inequívoca y absoluta concreción. Temas y personajes, en fin, empapados de realidad cotidiana; tipos que recogen toda una herencia de teatro popular, y cuyo valor simbólico va siendo poco a poco reemplazado, o quizá reforzado, por una considerable dosis de verdad humana. Todo un conjunto de aspectos cuyo alcance y significado me propongo valorar a continuación.

EL TEJIDO ELEMENTAL DEL DRAMA. DE LO HEREDADO A LO INVENTADO

El primero de estos aspectos se refiere a las leyes mediante las cuales Arniches organiza y construye la ficción dramática. Las aportaciones del estructuralismo y la semiótica permiten establecer una sintaxis del texto teatral en razón de la cual explicar las variantes individuales; se habla de estructura, de una plantilla o esquema permanente, de invariantes o de funciones. En el fondo de todos estos conceptos hay una idea común: la existencia de unas leyes que ordenan la materia dramática y que permanecen invariables en lo esencial.

De acuerdo con este planteamiento, la obra de Arniches - como la de muchos otros- se articula en tres niveles o tres estadios de concreción: la **estructura primaria**, que contiene las células elementales del conflicto; el **género**, donde la estructura primaria se adapta a unas determinadas convenciones y recibe así su primera concreción; por último, el nivel de la **acción**: argumento y personajes toman vida mediante las anécdotas, detalles, situaciones y escenas que dan a la obra su forma definitiva.

PRIMER NIVEL: LA ESTRUCTURA PRIMARIA

Del análisis realizado en páginas anteriores se pueden abstraer ahora los elementos nucleares que constituyen la armazón elemental de la obra arnichestca. Estructura compuesta por un limitado número de elementos o fases, ordenados en secuencia inalterable; acción que discurre siempre por el mismo cauce y conduce al mismo final, conforme a una trayectoria problema—solución, error—verdad, fracaso—triunfo, o, como resumen de todo ello, mal—bien¹. Los núcleos que componen esta estructura son los siguientes:

A. SITUACION INICIAL

Previamente a cualquier clase de conflicto, se configura el marco en que va a desarrollarse: tiempo, lugar, ambiente, clase social. Plano general, soporte necesario para la acción y sustrato explicativo de gran relevancia.

1. PROBLEMA

El protagonista se ve aquejado por un problema. Algo le inquieta, le perturba o le falta; algo no va bien en su vida. Tanto si este protagonista es individual como colectivo, puede

¹Análisis similares de autores contemporáneos de Arniches, que, por el momento, no existen, darían con toda seguridad resultados semejantes, puesto que la simple observación de algunas obras, escogidas de forma aleatoria, así parece confirmarlo. Se podría probar, de este modo, que Arniches está compartiendo una forma de hacer, generalizada en lo esencial, que el ingenio y la habilidad del alicantino sabe materializar en creaciones de personal factura y sabor inconfundible.

ser sujeto de una carencia, desengaño, temor, agresión, prohibición o burla.

2. DAÑO

Alguien causa un daño con su conducta perniciosa. Daño voluntario (agresión, calumnia, burla...) o involuntario; causado a otros o a sí mismo, al grupo social o hasta al ser querido.

Si el protagonista es el antihéroe, el agresor o el débil, este daño es el inicio del conflicto, puesto que el problema se plantea, precisamente, por su conducta dañina. De forma que existe la fase 1 cuando el protagonista sufre el problema; pero cuando causa el problema, el drama se inicia en la fase 2.

3. APARIENCIA ENGAÑOSA

La realidad no es lo que parece. Por una u otra razón, hay personajes que viven en el error: o engañan o se equivocan. Hechos y conductas tienen la doble cara de la apariencia y la verdad, cada una de las cuales da lugar a una serie de acontecimientos que se interfieren y condicionan mutuamente.

Las fases 2 y 3 son alternativas y excluyentes: o hay daño -en los melodramas, pugna amorosa, estructuras de contraste- o apariencia engañosa -en los enredos-; nunca coinciden ambas en la misma obra. El daño comporta un conflicto más intenso porque afecta al individuo más

directamente, en tanto que la apariencia engañosa viene a ser, con mucha frecuencia, una estratagema ideada para conseguir un propósito, con menos implicación del ser íntimo del individuo.

4. PUGNA

Se enfrentan dos fuerzas contrarias: el engaño y la verdad, el bien y el mal, el mundo interior y exterior. Auténtico núcleo de la obra, esta fase materializa el conflicto entre opuestos que constituye la esencia de todo drama.

Es, por ejemplo, la tensión entre el engaño y su descubrimiento, o entre las consecuencias del daño y los esfuerzos por separarlo. Las pretensiones honestas deben enfrentarse en los interesados, y las convicciones personales en la presión social.

5. FRACASO

Tras la pugna, el fracaso del bien. El causante del daño se sale con la suya, el engaño da resultado: el desorden se impone, porque las fuerzas benignas fracasan en su acción protectora. La verdad, la honradez y la justicia sucumben ante el error, la desgracia, el mal.

6. CONFRONTACION

Héroe y antihéroe se enfrentan cara a cara. Tras el fracaso de las fuerzas benignas, el héroe emprende una acción

que le precipita al enfrentamiento directo y puntual con su antagonista: es la prueba decisiva para determinar la validez del principio del bien, en que el héroe sustenta su conducta.

7. ACCION CONTRARIA

El antagonista es engañado, descubierto o sorprendido o convencido de su error. El mal queda en evidencia. Se demuestran la invalidez de las fuerzas que, hasta ahora, habrán dominado.

8. COMPLICACION

El engaño desborda a sus inductores y se vuelve contra ellos, porque sigue su propia dinámica y escapa al control de quienes lo habían promovido. Surgen consecuencias imprevistas y efectos contrarios a los deseados.

Es una fase alternativa y excluyente con la 7, en el mismo sentido en que lo son la 2 y la 3.

9. TRANSFORMACION

El antagonista se transforma. Reconoce su error o su culpa.

10. REPARACION

El orden se impone. La verdad se descubre. El bien triunfa definitivamente sobre el mal. La acción bienhechora da resultados. El mundo interior prevalece o se integra

armónicamente con el exterior.

11. MATRIMONIO

El final feliz siempre supone el triunfo del amor: matrimonio, reparación de relaciones conyugales deterioradas, noviazgo permitido, etc.

En similitud con el cuento tradicional, esta estructura viene a expresar las dificultades y pruebas que debe pasar el héroe para triunfar. Se trata de un proceso que comienza en una situación negativa (por carencia, agresión o error) y culmina en un final feliz, con el triunfo del bien y de quienes lo defendían. He aquí uno de los más importantes aspectos que confirman el carácter popular del teatro de Arniches.

Tal estructura está puesta al servicio no sólo de una moral popular elemental, sino de la propia ideología del autor, que insiste en dejar bien claro el deber ser y las fuerzas antagónicas que dificultan su materialización en un ser fecundo y activo. Por ello, las fases 4 (pugna) y 10 (reparación) se revelan esenciales: presentes, sin exclusión, en todos los esquemas, son el auténtico núcleo del pensamiento de Arniches. Porque lo que es bueno, debe imponerse necesariamente; y lo hace con tal evidencia que anula, desvirtúa y hace innecesario el castigo al antihéroe. En consecuencia, se constata la escasa presencia de la fase 11 (castigo), irrelevante cuando el antagonista ha reconocido lo

equivocado de su conducta. Tan sólo en las contadas ocasiones en que persiste en el mal debe recibir el castigo: tal es el caso de Eleuterio, en *La cara de Dios*, que muere al caer de un andamio, o del cacique don Acisclo, que termina apaleado y quizá, destituido de su alcaldía.

Cada uno de los esquemas o modelos de organización dramática que he ido señalando en las diferentes etapas, se caracteriza por contener los mismos núcleos de esta estructura elemental, seleccionados entre los doce posibles.

Los ENREDOS se organizan sobre los siguientes núcleos: A - 1 - 3 - 4 - 5 - 8 - 10 - 12. El 5, denominado "fracaso", se realiza en la forma de éxito del engaño, es decir, fracaso de la verdad: es la fase de los efectos previstos. Los elementos específicos de este tipo de obras son el 3 y el 5.

Los MELODRAMAS, en cambio, contienen otra selección: A - 1 - 2 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 10 - 11 - 12. Los elementos en cursiva no son constantes y se condicionan entre sí: si no existe la fase 9, que es la transformación del antagonista, debe haber castigo (fase 11), como antes he señalado; pero, al contrario, si el antagonista se transforma el castigo es innecesario. De esta forma, la presencia de uno de ellos implica la ausencia del otro.

Por su parte, la PUGNA AMOROSA presenta la selección A - 1 - 2 - 4 - 5 - 6 - 7 - 10 - 11 - 12, siendo la fase 6,

con la confrontación directa entre los rivales, la que marca su especificidad. También aquí existe la posibilidad de castigo, no siempre realizada.

En cuanto a las ESTRUCTURAS DE CONTRASTE, responden a la combinación siguiente:

A - 1 - 2 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 10 - 11 - 12. Su grado de variabilidad es alto, por la amplia gama de contenidos a los que se puede aplicar una estructura dual. Puesto que se parte de una conducta dañina o errónea para mostrar la bondad de su contraria, es frecuente que el conflicto arranque de la fase 2 (daño). La encarnación del contraste en individuos y/o grupos condiciona la existencia de las fases 6 y 7 (confrontación y acción contraria). al igual que en los melodramas, la transformación del antihéroe y su castigo se excluyen mutuamente; incluso la fase 12, matrimonio, es variable, puesto que el modelo de conducta que se ofrece puede referirse a los aspectos más dispares, desde la envidia a la ambición, o desde la utopía política al trabajo, y no siempre la resolución del contraste tiene que ver con el amor.

El grupo de las COMEDIAS BURGUESAS está definido, como ya señalé en su momento, por un criterio temático y no estructural. En consecuencia, no tiene una selección de núcleos específica: su armazón viene a coincidir con la de los enredos, con la única particularidad de que la situación inicial (A) está mucho más desarrollada, porque el

conocimiento del marco ambiental es decisivo en estos casos y proporciona a las obras burguesas sus señas de identidad.

Ahora bien: hay obras donde esta estructura elemental aparece modificada en sus elementos más esenciales, que, como antes he señalado, son los núcleos 4 y 10. Para que la obra cumpla su función catártica y ejemplar, es necesario que se imponga el bien y se reinstaure la felicidad de un vivir armónico, lo que ocurre en una elevada proporción de piezas, y en todos los grupos hasta ahora mencionados. Pero hay casos, los de mayor contenido crítico, donde, efectivamente, se conoce la verdad y se impone el orden -no podía ser de otro modo-, pero no se alcanza la felicidad personal. En obras como *La señorita de Trevélez* o *La heroica villa*, la reflexión sobre la realidad no puede concluir en un resultado positivo: es demasiado amarga y miserable. No pueden terminar de otra forma que indicando la vía para salir del marasmo, junto con la denuncia de la raíz del envilecimiento y el deseo de un mundo mejor. La esencial fase 10 queda, pues, sustancialmente modificada.

Pero donde mejor se aprecia la transformación de una estructura heredada que, sin embargo, ha venido funcionando eficazmente durante años, es en las TRAGEDIAS GROTESCAS. La necesaria existencia en ellas de un personaje ambivalente, cuya contradictoria personalidad debe irse construyendo a lo largo de la pieza, es la razón primordial de estas transformaciones. Los elementos nucleares se alteran de forma

que modifican de manera importante la estructura descrita, y suponen una nueva versión de algo que parecía invariable.

Para empezar, se produce una insólita fusión de las fases 1 y 2: el problema que tiene el protagonista es que causa un daño (tomando este término en sentido amplio) y ello le produce dolor e insatisfacción, por más que el daño sea involuntario y que supere su propia capacidad de reacción.

Un elemento nuevo aparece en este punto: la mediación. Traído por el azar, alguien o algo interfiere en la acción del protagonista problemático. Interfiere para tomar la iniciativa y proponer una solución, vista la falta de lucidez o la incapacidad defensiva y decisoria del héroe.

Pero esta mediación agrava el problema del protagonista grotesco, porque la solución que le propone va en contra de su natural (deseos, capacidades, sentimientos). Se produce entonces un enfrentamiento de fuerzas contrarias en el interior del individuo: una versión peculiar de la fase 4.

Como resultado de esta lucha, el protagonista sucumbe: su mundo interior se hunde y llega a una situación insostenible. La distancia entre su apariencia y su verdad alcanza una proporción que parece abocarle al fracaso de manera inevitable.

En este momento crítico (equivalente a la fase 5), toma una decisión -o se produce un incidente que la provoca- que precipita el momento final de la fase 10: su mundo interior se impone y la contradicción se resuelve en una nueva forma

de asumir la realidad. No puede hablarse de final feliz, porque el personaje grotesco ha tenido que dejar parte de su persona en el proceso. La asunción de una realidad que antes rechazaba le ha impedido realizarse plenamente y le ha impuesto dolorosas renunciadas.

Por consiguiente, en la concepción de las obras grotescas hay un tratamiento nuevo de lo que era una estructura heredada y ampliamente compartida. La aportación de Arniches no se reduce a la forma de dar realidad dramática a un esqueleto básico, sino a su misma configuración.

Los modelos de organización dramática que restan por mencionar (revistas, operetas, obras de tipo y de viajes) constituyen un grupo de significado muy diferente, cuya característica principal es la ausencia de conflicto. Son piezas de estructura no unitaria, constituida por una sucesión de episodios, cuadros o ambientes; la apariencia de unidad que los recubre, se debe al empleo de recursos tales como la presencia de un personaje común, un pretexto que justifique los cambios de lugar, o un simulacro de conflicto, que en realidad no es tal.

No pasan de ser un conglomerado de pequeñas y numerosas células, unidas entre sí por débiles hilos que no establecen, en modo alguno, relaciones de necesidad. Bien es cierto que cada una de estas células o "sketchs", puede tener su propia carga conflictiva: los lances de un seductor o un fresco, por ejemplo, son agresiones a un marido engañado, abusos de

confianza con un amigo o atentados a la honra de una mujer; como tales, pueden contener un atisbo de tensión dramática que no afecta, sin embargo, al planteamiento general. Pequeños conflictos que se resuelven uno a uno, de manera que la obra es un escaparate de elementos diversos. El terrible Pérez es un buen ejemplo de este tipo de montajes, como cualquiera de las revistas, operetas o zarzuelas de viajes.

Ambas clases de composiciones, unitarias y disgregadas, se encuentran por igual en la obra de Arniches, pródiga en desigualdades, como dos líneas que continuamente se entrecruzan. Pero no en la misma proporción: las obras articuladas en torno a un conflicto son las más abundantes en la dramaturgia del alicantino. En todo caso, el predominio de unas u otras en cada momento, es un criterio válido para determinar su trayectoria.

Cuando Arniches decide, en unión de Cantó, escribir teatro, comienza por lo más fácil: las revistas. Unas piezas donde no hay que plantear ni resolver conflictos, y donde el ingenio y la gracia del autor prevalecen sobre su capacidad dramática.

El siguiente paso son los enredos: primeros escarceos en el planteamiento de problemas, que no cuajan aún en resultados importantes. Con la intrascendencia como lema, estas obritas se limitan a manejar las piezas de una combinatoria bastante convencional, con el chiste, la sorpresa y el efecto cómico como único objetivo. En realidad, la acumulación de tales efectos y la poca entidad del conflicto, aproximan bastante

estos primeros enredos a la naturaleza disgregada de las revistas: en lugar de exhibirse cuadros de espectáculo, se exhiben chistes y situaciones cómicas, como también sucede en las obras de viajes que, en estos momentos, alternan con los enredos.

El santo de la Isidra, en 1898, señala un importante punto de inflexión: con ella comienza una clase de piezas donde el contraste de valores, la pugna entre dos fuerzas contrarias, adquiere categoría de auténtico conflicto, en razón del cual se organiza la obra. Aunque la abundancia de estampas costumbristas interfiere y detiene el desarrollo de este problema, es cierto también que Arniches sabe articular su costumbrismo en una historia o fábula teatral, por simple que sea, lo que le distingue claramente de su antecesor dieciochesco, Ramón de la Cruz².

Esta línea dramática se acrece a finales de siglo con la introducción de un nuevo elemento, que viene a dar a su costumbrismo fisonomía inconfundible: el sentimiento, la emoción. Así nace el sainete melodramático, que se constituye en una forma personalísima y marca peculiar del teatro de Arniches³.

²La comparación entre dos productos tan semejantes como *La pradera de San Isidro* de Ramón de la Cruz y *El santo de la Isidra*, hace patente la diferencia entre lo que es una mera yuxtaposición de escenas y la integración de tales escenas en una trama.

³El propio Arniches considera estas obras como su aportación original al teatro de esos momentos. Cuando, en 1927, se recaba su opinión sobre el teatro de 1890, responde:
 "De una candidez inefable, escaso de contenido, inocente. (...) A mi me parecía toda aquella labor -que hacía, no obstante, las delicias del público- ingenua. Le faltaba pasión, humanidad, vida, justamente lo que yo me propuse insuflar en la mía. Como es natural, chocaron mis primeros ensayos. Se dijo que mis obras eran melodramas comprimidos. Le confieso

Los primeros años del siglo XX consagran esta dedicación al melodrama, que se convierte en la forma dramática dominante, junto con algunos -escasos- enredos y las obras de tipo, estas en colaboración con García Álvarez. Lo más interesante, sin embargo, de esta primera década, es el inicio de las obras de estructura dual para expresar modelos de conducta: composiciones de contraste ya prefiguradas en la pugna amorosa de finales de siglo, ampliadas ahora en su temática, ambientes y tipos. Con ellas se imponen y afianzan las obras unitarias articuladas en torno a un conflicto, consecuencia necesaria del aprendizaje de su autor.

Los primeros años diez son los años de la opereta. En sintonía con los gustos mayoritarios, se dedica a estas insustanciales obras de composición mixta, que combinan elementos de enredo, viaje y revista, en una constante búsqueda de lo sensorial. Pero pronto renuncia a estas obras y continúa desarrollando sus estructuras de contraste, situadas por igual en ambientes provincianos y populares madrileños, cuya recreación perfecciona hasta la maestría.

Idéntica maestría adquiere en el montaje y preparación de situaciones cómicas, de forma que los enredos se hacen más artificiosos porque se complica la combinatoria, y se pasa de la elementalidad del juguete cómico al complejo artificio del vodevil.

que todavía no he podido averiguar el sentido de tal calificación."

Massa, P., D. Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña, Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1927,

La segunda mitad de esta década contiene el momento decisivo en que incorpora lo tragicómico como categoría dramática. Obras de profunda raíz conflictiva, que superan por igual la comicidad elemental y el sentimentalismo plano: lo mejor de la creación arnichesca, desarrollado hasta el final de los años veinte. Quince años de plenitud, con las tragedias grotescas, las estructuras de contraste (de gran potencia dramática) y las comedias burguesas.

Tras esta etapa, ya entrada la década de los treinta, vendrá la reiteración, con resultados todavía estimables en los primeros años, pero, sobre todo, con un regreso a las obras fáciles, sin conflicto, que alternan, casi a partes iguales, con las unitarias. Por último, tras la guerra, la estructura básica se recubre de un sentimentalismo a ultranza y el tono vital de sus obras, empeñadas en seguir haciendo reír, contradice a veces lo que no es sino un afán imposible.

Sin ánimo de simplificar lo complejo, pero en la convicción de que en la obra de Arniches se perciben unas líneas creativas muy claras, entiendo que su trayectoria se puede representar de acuerdo con los géneros que en cada momento dominan, en tanto que significan diferentes formas de desarrollar la estructura primaria. Una trayectoria que va del aprendizaje a la madurez para terminar en la repetición y que se puede esquematizar de la siguiente forma:

1888-1900	<i>EL AFRENDIZAJE</i>	<i>Etapas de enredo</i>
1901-1910	<i>LA BUSQUEDA</i>	<i>Etapas del melodrama y el tipo cómico</i>
1911-1920	<i>LA DIVERSIDAD</i>	<i>Etapas de la opereta, el sainete madrileño y la tragicomedia.</i>
1921-1930	<i>LA PLENITUD</i>	<i>Etapas de la tragedia grotesca y la comedia burguesa.</i>
1931-1943	<i>LA REPETICION</i>	<i>Retorno a todos los géneros</i>

SEGUNDO NIVEL: EL GENERO

La estructura primaria no es sino una abstracción que necesita encarnarse en formas concretas: personajes, ambientes, situaciones. De dónde procedan estos elementos y cuáles sean sus rasgos y combinatoria es lo que determinan las convenciones genéricas, ampliamente conocidas y aceptadas.

En virtud de ellas se enfatizan unos u otros núcleos de la estructura primaria: la creación del marco, en los sainetes y comedias burguesas; la forma en que se produce y manifiesta el daño, en los melodramas; el fracaso y la acción contraria en farsas y tragicomedias; la confrontación, en la pugna amorosa; la apariiencia engañosa, en humoradas, juguetes cómicos, pasillos, etc. (diversas formas de llamar a los enredos). Esto es lo que, en un primer momento, da su personalidad a cada obra, sin olvidar, de todos modos, la enorme labilidad de los géneros en esta época y la relativa

ambigüedad de sus límites. Por último, elementos pertenecientes al tercer nivel, como la clase de personajes, la orientación afectiva de la acción -cómica, sentimental o tragicómica-, el lenguaje y todos los detalles de situación, son los que terminan de configurar el género.

El sistema de producción habitual en este teatro mayoritario, tan proclive a reutilizar materiales anteriores, propios o ajenos, para la creación de nuevas piezas, proporciona interesantes datos para conocer los hilos que mueven este proceso creador. La extensa creación de Arniches contiene bastantes casos de adaptación y reelaboración de sus propias obras⁴, algunos de los cuales comportan cambio de género. El análisis de estos casos permite conocer de forma directa las principales convenciones que definían los géneros, completado posteriormente por las reflexiones de la crítica. Veamos tan sólo dos casos, de entre los varios posibles: La gentuza, comedia convertida en el sainete **Mariquita la pispajo** o no hay bien como la alegría, y la comedia melodramática El camino de todos que se transforma en el sainete El señor Pepe el templao o la mancha de la mora.

La primera modificación que se observa es la del título, que en los sainetes adopta la característica forma doble

⁴Lentzen, en el capítulo VI de su obra *Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca"* señala las fuentes de varias piezas, todas referidas a obras ajenas, sobre todo adaptaciones de obras francesas. Pero no hay que olvidar las que proceden de la propia obra arnichesca: ¡Victoria!, El jefe del movimiento y San Juan de Luz son piezas casi idénticas, con ligerísimas modificaciones; lo mismo ocurre entre La canción del náufrago y La noche de Reyes y entre La fiesta de San Antón y Sandías y melones; el paralelismo entre La sobrina del cura y El padre Pitillo es evidente, así como entre La hora mala y La tragedia de Marichu, La gentuza y Mariquita la pispajo o No hay bien como la alegría y El camino de todos y El señor Pepe el templao o la mancha de la mora.

introducida, tiempo atrás, por Ricardo de la Vega con **De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma** (1883)⁵. El segundo título, formulado en términos de refrán o aforismo, contiene la esencia de la moraleja y recurre, para expresarla a la sabiduría popular que guarda el refrán. Con ello, se dota a la pieza, desde su mismo pórtico, de un marcado carácter popular que en la comedia no existe⁶.

Las restantes modificaciones se orientan en el mismo sentido. En **Mariquita la pispajo** los cambios pretenden una mayor ligereza de la obra, la sobrevaloración del personaje central (Mariquita, prototipo de la joven madrileña de barrios bajos) y de la clase a que pertenece, es decir, la clase baja. Si en **La gentuza** hay un tratamiento equilibrado y semejante de esta clase y la pequeña burguesía, en **Mariquita la pispajo** tan sólo interesa la primera, a la que se dedican la mayor parte de las escenas; la clase hipócrita y avarienta de los pequeños comerciantes no recibe más atención que la indispensable para mantener la trama.

Hay, pues, una potenciación de lo popular, en sus tipos y en sus creencias; se refuerza el componente cómico y el musical, cuya proporción aumenta en relación con las dimensiones de la pieza. En el esquema adjunto, pueden verse de forma gráfica las principales modificaciones introducidas.

⁵Este cambio también se encuentra en el sainete **El tropiezo de la Nati o bajo una mala capa**, adaptación de **La hora mala**.

⁶Por eso debe indicarse expresamente: **La gentuza** y **La hora mala** son "comedias de costumbres populares".

La gentuza (1913)Comedia de costumbres popularesMúsica de José SerranoACTO I - Cuadro I

Datos del presente:

-Productos de Viena y la
Mallorquina.-Comparación de la mujer
con una caballería.Presentación de Mariquita en un
diálogo

Canción del requesonero

Cuadro IID. Virginio: viejo, hermano de
Pelagio.ACTO II - Cuadro IEscenas ridiculizadoras de la
clase media.Cuadro IITransición - breveCuadro III

No hay cantable

Mariquita la pispajo o No hay
bien como la alegría (1921)SaineteMúsica de Antonio EstremeraACTO I

Modificaciones:

-Comprar un Ford.

-Se suprime

Cantable de autopresentación de
Mariquita.Se suprime, sustituida por
cantable de presentación de
Manolo.Escena IX: más desarrollado el
diálogo amoroso entre Mariquita y
Manolo.Escena XIV: Presentación de
Pelagia y Crisanto más reducida.
Tipos más revulsivos.ACTO II - Cuadro I

Modificaciones de personajes:

Virginio: joven, sobrino de
Pelagio, pretende a Mariquita.

Se suprime

Cuadro IIAunque de transición, ampliado
para aumentar la intervención de
Mariquita.Cuadro IIICantable de Nemesis.
El resto idéntico, con ligeras
modificaciones en el diálogo.

La relación entre *El camino de todos* y *El señor Pepe el templao* o *la mancha de la mora*, contiene aún más diferencias.

Los propietarios rurales de la primera, se transforman en castizos madrileños, y la acción se traslada desde un pueblo de Castilla al Puente de Vallecas; se suprimen los elementos melodramáticos y se potencian, en cambio, los cómicos y costumbristas; la reivindicación social respecto a la propiedad de la tierra que hace Juanón en la primera, pasa a ser una reivindicación laboral hecha por Lucio en la segunda. La diferencia de ambientes es muy acusada, con el fin de que el sainete adquiriera los rasgos de tipismo madrileño requeridos por el género.

En el sainete, además, no cabe lo sentimental, sino en pequeñas dosis: sólo como un ligero contrapunto al tono festivo y relumbrón de los castizos, que encaran la vida con innato optimismo. Ningún atisbo de drama o seriedad profunda tiene sitio en un sainete: por ello, la escena patriótica y sentimental de *El camino de todos* en que se recibe al militar heroico, se vuelve costumbrista y festiva en el sainete. Desaparecen, igualmente, la visita del rey y el episodio del niño ciego que, por fin, ve cumplido su sueño de interpretar su música ante su majestad. Este desenlace, de marcado tono melodramático, se resuelve en aires de fiesta popular, sabiamente construida a partir de pocos detalles, en *El señor Pepe el templao*.

La incorporación de la música, la reducción de los tres actos de la comedia a dos y el incremento de las escenas cómicas, son otros medios para convertir el intenso drama de

don Pedro en un alegre pasacalle, donde el problema humano queda diluido en la risueña inconsciencia de unos seres, a pesar de todo, felices.

De nuevo, el esquema comparativo entre ambas obras, clarificará gráficamente lo dicho.

El camino de todos (1924)Comedia en tres actosSin músicaACTO I

Casa rica de pueblo castellano

Escena I: costumbrismo rural, con tipos brutos e ignorantes.

Protagonista: Juan Pedro.

Hermana, sobrino y sobrina.

Función de teatro en el casino a beneficio de los pobres.

Encuentro entre el cura y D. Pedro.

Episodio de Tomasín (niño ciego) Se suprime.

Episodio del alcalde.

Tema de justicia social: Juanón.

ACTO II

No existe

Se cuenta la agresión a D. Pedro

Apenas desarrollada.

Conversación entre Marta y D. Pedro.

Episodio de Ismael y enfrentamiento con Juanón.

Acto III

Escena heroica y sentimental. Permanencia de Marta y desenlace melodramático

El señor Pepe el templao o La mancha de la mora (1925)Sainete en dos actosMúsica de Cayo VelaACTO I - Cuadro I

Taller de fundición en el Puente de Vallecas.

Escena I: costumbrismo madrileño, con una pareja de jóvenes. Cantable.

Protagonista: El señor Pepe.

Hermana y sobrino: transformados en castizos madrileños. Cantable.

Función de varietés en el teatro de barrio.

Escena idéntica.

Se suprime.

Relaciones laborales: Lucio. Episodio muy reducido, en los diálogos y las escenas.

Cuadro II

Introducción costumbrista

Se desarrolla la agresión al sr. Pepe.

ACTO II - Cuadro I

Se amplía la escena del miedo a Lucio.

Idéntica entre Lucía y el señor Pepe, pero suprimiendo los párrafos en que se expresan sentimientos.

Idéntico. Pero no se enfrenta a Lucio (equivalente a Juanón), sino a Felipe (personaje cómico).

Cuadro II

Corto y cómico. Persecución y enfrentamiento entre Ismael y Felipe.

Cuadro III

Escena cómico-costumbrista.

Marcha y retorno de Lucía. Episodio muy reducido y breve. Resuelto en una escena.

En resumen: música, alegría y tipismo en el sainete, con el eficaz complemento de lo sentimental bien dosificado; atención a la trama, diálogos más densos y comicidad atenuada, en el amplio desarrollo de la comedia, que se terminará haciendo burguesa; deformación burlesca en la farsa, género capaz de contener elementos de naturaleza diversa; puro juego verbal y atención exclusiva al efecto cómico en humoradas, juguetes, pasillos y pasatiempos; conflictos personales y representación de una realidad social demoledora en tragicomedias y tragedias grotescas.

A esta sucinta caracterización de los principales géneros hay que añadir, para terminar, el último recubrimiento: el nivel de la acción. Aquel donde Arniches manifiesta su capacidad insuperable: el nivel del detalle, el lenguaje, la chispa, el movimiento de personajes, el pequeño incidente, el gesto o la emoción de un momento. Lo que hace a una obra, por encima de todo, arnichesca.

Aquí no cabe síntesis alguna. Cada obra es diversa, única; signo de sus geniales aciertos o de sus crasos errores: pero siempre distinta.

LOS PERSONAJES ARNICHESCOS, ENTRE LA FICCION Y LA REALIDAD

El ser de ficción que da vida en el escenario, en interacción con otros, a los núcleos de acción que componen la estructura primaria, es un compendio de rasgos de distinta naturaleza y procedencia que, por su infinita gama de realizaciones, dan a cada obra su perfil característico y permiten, en un posterior proceso de síntesis, determinar la orientación y modo de hacer de un autor, al tiempo que es su evolución. Aspectos tales como la distribución de funciones entre el conjunto de personajes, el grado de individualización, el carácter estático o dinámico de las figuras, las formas de suministrar la información, etc., definen la dramaturgia a la que un autor se adscribe y permiten acceder a los mecanismos internos de su actividad creadora.

El amplio número de aspectos y variantes, dificulta la obtención de constantes que estén presentes en la totalidad de la obra dramática de un autor, como se puede hacer con la estructura elemental. Porque de entre esa variedad de rasgos (de función, de forma, de carácter o significado), unos son altamente estables o permanentes, mientras que otros se caracterizan, precisamente, por su naturaleza cambiante; y esto en razón, sobre todo, de su dependencia del segundo y tercer nivel de organización, a que antes me he referido.

El análisis de la obra arnichesco ha permitido observar,

de forma pormenorizada, estos aspectos en cada uno de los momentos de su producción; se trata ahora de abstraer las constantes y de describir la naturaleza y forma de las variables, es decir, la evolución que se produce en el tratamiento de los personajes. Considero que este es el elemento más significativo de la producción dramática del alicantino y el que más aporta a su conocimiento.

Es obvio que el referente para la creación de estos seres de ficción es siempre el ser humano real, si bien puede variar el aspecto elegido de su compleja y multifacética humanidad. Desde la encarnación de ideas o abstracciones, hasta la más concreta y pasajera conducta, hay una amplia gama de concepciones acerca de lo que deba representar la figura dramática. El teatro de Arniches concibe al personaje como un trasunto fiel de la realidad más inmediata, la observable y elemental, es decir, la humanidad menos intelectualizada o formalizada. Arniches, por convicción, nunca pretende llevar al escenario las grandes pasiones del alma humana, ni abstracciones o símbolos que expliquen el sentido de la vida. Su referente es la vida cotidiana del hombre medio y los afectos y comportamientos más elementales: aquello que un receptor simple pueda reconocer con facilidad como algo constitutivo de su propio mundo.

Teatro realista y personajes que pretenden ser, ante todo, representaciones de la vida cotidiana: esta es la base de la que hay que partir para cualquier interpretación. Una concepción del teatro que se mantiene idéntica durante toda la vida productiva del autor; otra cosa es la forma en que

realiza tal aproximación a la realidad y los resultados obtenidos. Aquí entran en juego variables referidas al entorno, circunstancias socioculturales, ideas estéticas o razones de índole personal, que orientan la obra en uno u otro sentido: pero ello no impide la existencia de una concepción básica inalterable.

LA FUNCION

Una de las primeras conclusiones que se extraen del análisis de personajes es la existencia de un reducido número de funciones constantes, que articulan la actuación de dichos personajes en relación con la estructura primaria. Papeles fijos que, en su realización material, podrán revestir formas diversas, pero realizando siempre el mismo cometido. Son los siguientes:

1. PROTAGONISTA

Portador del conflicto. Puede ser heroico o antiheroico, ejemplar o repudiable, individual o colectivo, elemental o complejo.

2. ANTAGONISTA

Oponente al anterior. Su oposición puede tener una naturaleza muy variada y de ahí deriva la diversidad de formas en que se materializa este personaje. También puede ser heroico o antiheroico, individual o colectivo, presente o aludido.

3. AGRESOR

El que causa un daño o una desgracia. tiene lugar preferente en algunos géneros como el melodrama, pero sin ser exclusivo de ellos.

4. PROTECTOR

Consejero o mediador, que reflexiona sobre las causas y soluciones del conflicto. Frecuente portador del mensaje moral. Corrige errores y deshace entuertos.

5. AUXILIAR

Acompañante, ejecutor, ayuda. Hace posible la realización material de las acciones, aporta información y establece relaciones.

6. GRACIOSO

Correlato del héroe, protagoniza segundas acciones y episodios cómicos que desdramatizan el conflicto. Suele materializarse en un solo personaje, pero admite también la diversificación.

En la realidad escénica, para asumir estas funciones encontramos, inevitablemente, una pareja joven, otra pareja mayor, un hombre o mujer maduros (para el papel de protector), un actor o actriz cómicos y un número variable de personajes de segundo orden. Las dos parejas principales pueden aparecer germinadas, con diversos modos de interacción, y el elenco de figuras secundarias puede incrementarse con la formación

específica de un coro.

Es preciso advertir que no existe una total correlación entre las funciones señaladas y la estructura primaria, dado que esta no es una sucesión de funciones, sino de núcleos de acción que pueden ser realizados por diversos personajes. Aunque algunos de estos núcleos suelen ser llevados a término siempre por los mismos personajes, en otros el grado de variabilidad es alto y no permite establecer una correlación rigurosa.

Así, la situación inicial suele estar a cargo de los auxiliares; la fase 1 (problema) la desarrollan el protagonista o antagonista, juntos o por separado, al igual que la 4 (pugna), la 5 (fracaso) y la 6 (confrontación). La fase 9 (transformación) se centra en el antagonista; el protector y los auxiliares tienen su momento en los núcleos 4, 5, 8 (complicación) y 10 (reparación), junto con los protagonistas. Cada núcleo de acción no implica necesariamente a un solo personaje, y es posible también que un solo núcleo esté realizado por distintos personajes en una u otra obra. Es lo que ocurre con la fase de apariencia engañosa, que puede sustentarse en el protector (que idea un engaño para resolver el conflicto del protagonista) o en el mismo protagonista cuando ofrece una apariencia que engaña o confunde acerca de su realidad interior. También ocurre con la fase de acción contraria, donde se toma una decisión para neutralizar la perniciosa conducta del antagonista: puede ser ejecutada por el protagonista (que se crece en la desgracia y adquiere así dimensiones heroicas), por el protector o incluso por el

conjunto de protector y auxiliar, o auxiliares.

LA FORMA

En lo que podemos considerar aspectos formales, es decir, los que explicitan el cómo de la figura dramática, la variabilidad es mucho mayor.

Si en el qué hace hay permanencia, en el cómo es hay diversidad, porque es un aspecto que pertenece al segundo nivel de organización y, más aún, el tercero.

Como elemento definidor de géneros, al personaje se le selecciona, en primer lugar, por su extracción social. La obra de Arniches muestra que:

- . El sainete exige personajes de clase baja, en especial madrileña.
- . La zarzuela selecciona también a la clase baja, pero añade abundante presencia de personajes rurales, que tienen, primero, una función cómica, y más adelante son recurso de tipificación regional.
- . La opereta se construye sobre personajes nobles de bufonescas cortes imaginarias.
- . La comedia es el género de la burguesía, aristocracia y clase rural acomodada (esta última, en menor medida).
- . El juguete cómico y géneros afines, todos ellos intrascendentes y de exclusivo propósito cómico como humoradas, pasillos, pasatiempos, viajes,

aventuras o entremeses, tienen como protagonista a la clase media baja, o empobrecida: patronas, comerciantes, funcionarios, empleados y cesantes, pequeños propietarios, etc.

- . El melodrama, en Arniches, siempre se sitúa en la clase baja, ya sea urbana o rural. Sólo en este último caso tienen presencia la clase acomodada (propietarios rurales), pero con la expresa función de contrastar con la clase pobre y construir así efectos melodramáticos.
- . La farsa selecciona con preferencia a la pequeña burguesía, al igual que el juguete cómico; pero, por ser un género de límites más flexibles, puede incorporar elementos de sainete (clases populares) de comedia (burguesía acomodada).

En segundo lugar, las convenciones genéricas determinan la proporción y calidad de la información sobre cada una de las figuras dramáticas y, con ello, su grado de caracterización individual.

Una información mínima es la que se encuentra en juguetes cómicos y pasatiempos, donde sólo se precisa un único dato identificador para que el personaje pueda operar como pieza de enredo: su condición de cesante, su temperamento agresivo o su habilidad seductora son algunos de estos datos, configuradores de personajes planos y unívocos.

Los sainetes y zarzuelas, aumentando algo más la información, definen tipos: ya no es un solo dato, sino un

conjunto de ellos que constituyen figuraciones, también convencionales, que se mantienen estables en todas las obras del mismo género.

También la comedia favorece la creación de tipos, aunque ahora burgueses: la joven frívola, la nueva rica, el vividor, etc. Por su parte, el melodrama, en su necesidad de oponer cualidades extremas, perfila el carácter de sus figuras a partir de unos pocos rasgos con valor de totalidad; la aparente abundancia de datos suministrados (antecedentes del personaje, sus actuales condiciones de vida, relaciones afectivas, su físico, situación económica, etc.etc.) conduce a un único rasgo: su condición desgraciada, poderosa, malvada o impotente. Un solo rasgo, reforzado hasta el límite por la cantidad de informaciones que lo atestiguan. Aunque es cierto que la aproximación al modelo, que es el ser humano real, es mayor cuanto más compleja sea la caracterización del ser ficticio, hay que convenir que tal identificación no se logra mediante el hiperdesarrollo de una única cualidad o defecto.

El mayor grado de individualización y dinamismo en las figuras se consigue en los géneros más innovadores y flexibles: farsa, tragicomedia, tragedia grotesca. Es aquí donde Arniches logra sus mejores creaciones, con figuras de ficción plenas de humanidad; seres únicos, configurados por un conjunto de rasgos psicológicos, sociales, económicos, culturales, lingüísticos, físicos y afectivos, con los que culmina el proceso de aproximación al modelo.

EL SIGNIFICADO

De modo paralelo a lo que ocurre en el aspecto constructivo, todo lo que atañe al significado contenido en las primeras piezas se desarrolla a tres niveles: un primer nivel temático, un segundo, argumental y un tercero, episódico, donde se alcanza el mayor nivel de concreción.

Bajo las lógicas variaciones argumentales, los personajes arnichescos aparecen siempre cargados de un significado que se va acentuando con el paso de los años, en virtud del cual se constituyen en modelos o antimodelos. Pero, sea cual sea el tema representado, existe siempre un problema básico: la tensión individuo/sociedad, o, lo que es lo mismo, verdad personal/verdad social. Dado su alto grado de abstracción, esta oposición necesita encarnarse en un subtema para poder desarrollarse: pero, tanto si la obra nos presenta la acción demoledora de un envidioso, la infidelidad de un marido, la angustiosa impotencia de un ser débil, o el más elemental conflicto de amor contrariado, siempre hay un sujeto en conflicto con su entorno. La forma de encarar y resolver este conflicto determinará el significado moral, social y humano del personaje.

LA TRAYECTORIA

Los aspectos funcional, formal y significado, lógicamente inseparables, permiten la evolución de Arniches en la construcción y tratamiento de sus personajes. Es una evolución

jalonada por una serie de obras que, a mi entender, constituyen hitos muy significativos: inician una nueva orientación, representan una fase marcada por otras aportaciones o una manera distinta de configurar su universo de personajes.

Los pasos de este proceso son los siguientes:

1. **El fuego de San Telmo (1889).** Obra primeriza que representa una etapa de personajes desdibujados, de escasa interacción, funciones poco definidas y vacías de significado. Su procedencia social es diversa, pero nunca significativa. No se llega a manifestar la tensión individuo/grupo porque, realmente no hay ningún problema individual. Obras de composición disgregada, no son más que montajes sobre moldes vacíos que, vagamente, representan una colectividad construida sobre meras yuxtaposiciones.

2. **Calderón (1890).** Primera obra donde se puede reconocer un protagonista y se delimita el papel de las distintas categorías de personajes como piezas de un enredo. Como en la etapa primera, su procedencia social es variada, pero tampoco aquí significativa. Las figuras quedan definidas por un solo rasgo identificador, en razón del cual representan modos de ser muy generales. Las convenciones colectivas dominan: no hay personajes con entidad individual porque, aunque a nivel argumental pudiera plantearse un conflicto con el grupo, el sujeto no es más que la representación de un modo de ser, vacío de sustancia humana.

3. **El santo de la Isidra (1898).** Marca el comienzo de una nueva fase: la de los tipos populares y el contraste de

valores. Con funciones netamente populares y el contraste de valores. Con funciones netamente definidas, los personajes de clase baja dominan por completo estas obras, donde la colectividad se impone siempre. Es el grupo quien decide y sanciona conductas individuales, porque es el depositario de la verdad moral (una moral elemental); el individuo se integra sin problemas en esta colectividad. Los personajes resultan caracterizados por el conjunto de rasgos que constituye un tipo; adquieren así un valor representativo que el coro viene a reforzar con frecuencia. Esta clase baja sí tiene significado: es la representación del regionalismo (está claro que la esencia de lo madrileño nunca lo representarán las clases altas) y sabia portadora de la moral natural.

4. **La cara de Dios** (1899). Aporta un nuevo elemento : la definición melodramática del personaje mediante cualidades extremas. La clase baja sigue siendo protagonista indiscutible; y aunque el colectivo se impone aún, se aprecia un primer atisbo de lucha interior en el individuo. Este acepta y se identifica con los valores sociales (sobre todo, el importante concepto de la honra) y se enfrenta a quien le impide vivir de acuerdo con ellos. En esta lucha, salen a la luz ciertos mecanismos personales, donde se sitúa la carga emotiva del melodrama. Por tanto, al tipo popular se añade el sentimentalismo extremo.

Junto a la obra mencionada, **El puñao de rosas** (1902) es otro ejemplo igualmente valioso de esta fase.

5. **Las estrellas** (1904). Contiene la primera creación de un personaje movido por auténticas pulsaciones humanas. Es una

fase en que se atiende más a las cualidades personales del individuo que a su condición de miembro de un colectivo. Por ello, comienza un cierto repliegue al ámbito de lo individual, que se acentuará en obras posteriores: el sujeto tiende a resolver sus conflictos en la intimidad de su casa o su familia, sin que el grupo social deba estar presente.

6. *La señorita de Trevélez* (1916), importante punto de inflexión en la trayectoria de nuestro autor. La tensión individuo/grupo se constituye aquí en la auténtica raíz del problema. El grupo ya no es portador de los valores morales: estos están en la conciencia individual. Porque, además, el colectivo ahora representado ya no es la clase baja, sino una burguesía cargada de significado, en cuanto heterogéneo conjunto que reprime, ahoga y puede destruir al individuo. El personaje, de cuya realidad interior se proporciona abundante información, llega a ser un individuo con entidad propia, y no ya un mero conjunto de rasgos representativos de un tipo. El autor llega al mayor grado de particularización, y a la creación de caracteres únicos y distintos.

Obras posteriores, como *Es mi hombre*, *La locura de don Juan*, *El señor Badanas* o *La diosa ríe*, continuarán esta línea dramática, en la que el objeto de la obra será la creación de un protagonista problemático inserto en un colectivo represor.

7. *No te ofendas, Beatriz* (1920) que inicia una nueva línea dramática, paralela y complementaria a la anterior: el objeto de la obra es un retrato de clase, aunque en él deban salir, por fuerza, problemas individuales. Retrato colectivo

y ridiculizador de la burguesía, que alcanzará su mejor expresión en *La heroica villa*. Puede plantearse mediante la oposición clase baja/clase media como representación de un antagonismo moral: la burguesía, como tal colectivo, siempre es objeto de crítica, en tanto que la clase popular recibe un tratamiento idealizador⁷.

En este punto, puede entenderse que los elementos sustanciales para la creación de personajes están completos. Los que sigue serán variaciones y ensayos sobre tales elementos y la evolución sólo será perceptible en el tercer nivel de organización, donde cada individuo recibe su tratamiento específico. Se llega a un equilibrio entre las distintas clases sociales como sujetos de la obra, incluso al predominio de la clase media. La dialéctica que mantiene el sujeto con su grupo se encamina hacia el logro de una integración armónica, si bien prevalece la verdad individual cuando la sociedad se muestra coercitiva o injusta.

El acercamiento del personaje de ficción a su referente real culmina cuando proyecta en sus creaciones su propio tono vital: la humanidad de que dota, en ese momento, a la figura dramática, es la suya propia. La creación de un personaje destacado y de gran potencia dramática es el objetivo de sus últimas obras; cuando no es así, los resultados son repetitivos y convencionales en extremo.

⁷Evidentemente, estas afirmaciones generales necesitan importantes matizaciones, tanto en lo que atañe a los grupos como a las diferencias individuales en el seno de cada uno de ellos; no pretendo otra cosa que señalar las tendencias dominantes, considerando la obra de Arniches en su conjunto.

Esta trayectoria en la creación de personajes, que hay que poner en paralelo a la descrita para la organización dramática, no es lineal. Cada nuevo paso no significa la superación total de lo anterior, ni excluye el desarrollo simultáneo de líneas diferentes. Además de las inevitables repeticiones y retrocesos, hay que observar que Arniches, dentro de la gama de posibilidades que le ofrece el teatro de su tiempo, elige una u otra modalidad, o varias al mismo tiempo, y de acuerdo con estos géneros constituye sus figuras dramáticas.

Finalmente, en el tercer nivel de organización, donde el personaje toma forma concreta, la diversidad es tal que no caen conclusiones generalizadoras; tan sólo se pueden señalar las principales implicaciones derivadas de esta elaboración última de los sujetos dramáticos.

La primera de ellas es, precisamente, la infinita variedad de figuras, debida a la variedad de ambientes; y ello, tanto entre clases sociales distintas como dentro de una misma clase. Cada ambiente, convertido en único, hace únicos a los personajes que lo componen, por homogéneos que sean en lo sustancia.

Esto permite hablar de una evolución en los tipos populares, los más proclives al reduccionismo uniformador, que de moldes vacíos, se convierten en seres de inconfundible personalidad. Arniches va introduciendo variaciones, de manera progresiva, en la prefiguración convencional de la que parte, hasta conseguir tipos reales y verdaderos.

También hay que señalar la introducción de mecanismos

deformadores, sobre una concepción realista esencial . Mecanismos basados en el pequeño detalle, que conducen a lo grotesco y dislocado: una particular vía de acceso y representación de la realidad.

UN MUNDO EN ORDEN. ARMONIA, CRITICA, CONCIENCIA

En una recepción inmediata, las obras de Arniches pertenecían, sin discusión, a esa clase de teatro escrito para entretener y olvidar; un teatro placentero, sensorial y afectivo, del que nadie esperaba -porque tampoco nadie pedía- otros significados que los inherentes a su naturaleza cómica. Las ideas importantes, los mensajes serios, quedaban reservados al teatro de los grandes autores, o de pretensiones innovadoras: el teatro de las minorías. Los autores populares eran otra cosa, y la crítica no perdía ocasión de recordarlo, como he tenido oportunidad de mostrar más de una vez. Sólo en contados casos, la inteligente perspicacia de algunos críticos, llegó a convertir en objeto de valoración y comentario el pensamiento subyacente a una trama sentimental o cómica del autor alicantino.

Sin embargo, considerar el teatro de Arniches vacío de contenido por el hecho de ser cómico, es un error que sólo puede atribuirse a la inconsciencia de una primera lectura o a la predisposición limitadora del público receptor. Cualquier análisis que, por simple que sea, pretenda una mayor comprensión de la obra arnichesca, demuestra desde el

principio lo equivocado de un lugar común que ha operado durante mucho tiempo, y quizá lo sigue haciendo, en la mentalidad general. Lo primero porque, como ya apunté en otra ocasión, ninguna risa es inocente; pero, sobre todo, porque esa intrascendencia que se atribuye a toda la obra arnichesca es un mito carente de base, como ya han puesto de manifiesto muchos de los estudios que se han ocupado de este autor.

A lo largo de las diferentes etapas se ha podido ver cómo la selección de temas, la clase de personajes y la contextura de la obra en su conjunto, traslucen una manera de pensar y una concepción de la realidad, hasta en las obras más convencionales. El problema se plantea a la hora de señalar una constante que describa con fidelidad y rigor ese pensamiento: cincuenta y cinco años de ininterrumpida presencia en los escenarios son argumento inapelable contra cualquier tentación de reduccionismo.

La imagen que se desprende de tan dilatada obra es la de un conservador, para quien el orden es necesario y los cambios sólo posibles dentro de unos límites; un hombre que apela a la bondad como medio de redención personal y social, porque cree posible la armonía.

Pero esta imagen, con ser cierta, no deja de ser incompleta y difuminada, de contornos imprecisos y detalles velados. Su respuesta a las cambiantes circunstancias de cada momento no es unívoca; muy al contrario, se diversifica en matices que perfilan con nitidez el retrato de un autor profundamente lúcido, consciente de las contradicciones de ese orden que parece defender, y al mismo tiempo, atrapado por

demandas que le abocan a un universo estético ajeno a toda suerte de reflexión o compromiso: un universo donde tales contradicciones ni siquiera existen. La oscilación entre ambos extremos es uno de los aspectos que definen su trayectoria.

En los primeros años de su actividad dramática, ajustada a los parámetros del género chico, es difícil hablar de un pensamiento propio. Con el género, hereda su ideología, en una fase en que obra y autor son ajenos. Lo que sus piezas manifiestan no es otra cosa que la ideología que subyace a esta clase de teatros: un conservadurismo que recurre siempre a soluciones utópicas e ideales, en virtud de unas vagas pretensiones de bondad, amor y armonía. El absoluto predominio de los temas amorosos, en sus distintas variantes, demuestra el convencionalismo de unas obras que son puro juego cómico. La carga satírica o de crítica burlesca que se atribuye a este teatro menor, no pasa del terreno de la anécdota y el detalle y carece, por ello, de trascendencia.

Por imposición del género chico, cuyos protagonistas deben ser tipos populares, Arniches se inicia en el conocimiento de las clases bajas, con resultados muy estimables. Pero este interés, que se proyecta desde una posición burguesa, no le llevará a asumir sus reivindicaciones (recuérdese su actitud ante el tema obrero) y se quedará en lo pintoresco y, a lo sumo, en lo individual.

Sin embargo, a medida que amplía este conocimiento impulsado también por la voluntad de realismo que procede de los cánones teatrales al uso, y se hace más sensible a las quiebras del sistema social y sus injusticias. Su propia

maduración personal y artística le lleva a plantear los temas con mayor realismo, en una lenta superación del convencionalismo primero. Y aunque todavía son abundantes las piezas vacías de contenido, de comicidad absurda y dislocada, que repiten una y otra vez la fórmula de éxito, empieza a perfilarse una ética personal, muy cercana a los presupuestos regeneracionistas.

Esta ética, siempre referida al individuo, es la respuesta a los problemas que plantea una sociedad en muchos aspectos degradada: la crítica a conductas ancestrales como la ambición, la chulería, la envidia, la fatuidad estúpida o la fanfarronería, pone de manifiesto algunas de las caras de esta degradación, que impide el desarrollo del país. Frente a ello, la lealtad, el trabajo honrado y los sentimientos sinceros y nobles son la vía para un rearme moral que hará posible la regeneración.

Se trata, sin embargo, de una ética personal que postula soluciones individuales. Esto hace innecesaria la transformación del sistema social, cuyos fundamentos no llegan a cuestionar, y, al mismo tiempo, actúa con función compensadora para la clase baja, que en la alegría resignada y humilde, en el amor y el trabajo, encontrará la satisfacción personal suficiente para recompensar su miserable situación. Las obras de los primeros años del siglo XX se resuelven siempre de forma optimista, porque muestran que poniendo en práctica estos valores, cualquier problema puede superarse.

Pero no siempre es el de Arniches un populismo idealizador ni alienante. Su insistente acercamiento al pueblo

para conocer mejor sus tipos, lenguaje y costumbres, culmina en el descubrimiento de aspectos negativos, que no podrán ocultar las más fuertes convenciones teatrales. de este modo, mediada la década de los 10, salen de su pluma personajes y ambientes de miseria marcados por las mismas lacras que otras clases sociales, a las que también extenderá su mirada crítica. El egoísmo, la instrumentalización de la pobreza, la insensibilidad ante el dolor ajeno y, en suma, la falta de principios morales, se revela en toda su crudeza como patrimonio de la clase baja. El pueblo contiene los valores más puros, pero también los vicios más repugnantes y Arniches así lo representa, aunque, como siempre, bajo envoltura cómica.

En línea con el pensamiento regeneracionista, y muy cercano al de la llamada "generación del 14", la educación es para nuestro autor el único medio de transformar el país. Entre los años 1915 y 1931 salen a la luz, en obras de impecable factura dramática, las más rastreras conductas, los mezquinos intereses que mueven a las personas y la miseria moral de un pueblo que no podrá salir del marasmo mientras no tome conciencia de su propia ruina. En este su período de madurez se producen las obras más críticas, donde el conservadurismo se muda en consciente revelación de una realidad desoladora, que ni la envoltura cómica puede ocultar.

Justo es recordar la abultada proporción de obras alimenticias, vacías de compromiso ideológico, que hay en su amplia producción; unas piezas que, como río profundo, están presentes a lo largo de toda la obra arnichesca para recordar

al cómico de prestigio, que se recrea en los juegos de humor intrascendente que su público le demanda. Pero junto a él está el Arniches clarividente y crítico, comprometido, a su manera, en la denuncia de todo aquello que impide el progreso y la transformación del país.

Así, por ejemplo, en los años 20 asistimos a un interesante cambio de postura respecto al tema obrero, cuyas reivindicaciones siempre han sido rechazadas y puestas en ridículo; ahora por razones de estricta justicia, llega a justificar estas demandas, y reconoce razón a quienes denuncian la invalidez del sistema. Una postura, de todos modos, coherente con su pensamiento anterior, que considera el trabajo como clave para el progreso; su valor es tanto, que le sitúa por encima de propiedades y títulos. El que trabaja honradamente tiene todo el derecho a una vida digna, porque está contribuyendo al desarrollo del país y cumpliendo un deber sagrado: eso vale más que un título de propiedad conseguido sin esfuerzo, o que una riqueza acumulada por el simple azar de haber nacido en un grupo social privilegiado. Por eso Arniches critica por igual la pedigüeñería del pobre y la ociosidad del señorito.

El gran determinante del pensamiento arnichesco en su época de plenitud es, sin duda, su consciente interés por lo humano. Aunque la crítica social, en forma de ridiculización y burla, está todavía presente, su atención se centra en el individuo y sus problemas. El dibujo de grupos sociales como objetivo prioritario va quedando a un lado, para ocuparse de esos pobres seres agobiados por la incompresión, la rigidez

y las exigencias de una sociedad cuyo juego no pueden seguir. El objeto de la obra será la creación de personajes de auténtico latido humano, aunque el grupo social sea necesario como marco de referencia para comprender unos conflictos que, precisamente, tienen su origen en la confrontación con los valores colectivos. Esto explica también el incremento del componente religioso y la importante proporción de obras que, mediante estructuras de contraste, presentan conductas y valores.

Ya en la última etapa de su vida, Arniches se limita a plantear una y otra vez las mismas cuestiones, sobre los mismos supuestos ideológicos. Al centrarse en la vida afectiva del individuo, la honradez y sinceridad personal se convierten en el eje de su pensamiento, junto con la tolerancia, la comprensión y una religiosidad abierta y consecuente. También por ello, su temática se refiere a experiencias personales intensas, producidas por la injusticia, la vejez, la hipocresía y la intransigencia.

A diferencia de otros muchos autores que, como él, se iniciaron en el género chico, Arniches llega a la convicción de que el teatro no puede limitarse a ser puro entretenimiento sino que, además, debe contener una enseñanza, expresar un pensamiento y ser escuela de costumbres. Consciente de su responsabilidad como autor de amplia difusión, y sabido el importante papel que otorga a la educación, dota a sus piezas de un contenido que aporte alguna pista sobre el mejor vivir. Sus obras, o, al menos, parte de ellas, contienen la dolorida

visión de quien ve a la desidia, la holgazanería y la miseria moral enseñorearse del país. Los mecanismos deformadores que con tanta habilidad y eficacia utiliza, son el mejor instrumento para reflejar esta realidad degradada. Su obra viene a ser un mosaico de conductas, un caleidoscopio humano donde multitud de casos puntuales, situaciones diversas y tipos variopintos, reconstruyen más de cincuenta años de vida española.

Un último apunte en la valoración de la temática y contenido de sus obras se refiere a la forma en que estas reflejan su propia vida.

Sus primeras piezas están absolutamente dominadas por los jóvenes: parejas de enamorados que encuentran dificultades en su camino, familias con un única hija casadera, engaños y artimañas en aras del amor o el juego galante.

Más tarde, aparecen los problemas que el matrimonio trae a la relación de estas parejas -matrimonios jóvenes que deben superar las difíciles pruebas de la convivencia cotidiana- y aparecen también los niños, a veces en abundancia. El amor ya no se ve como un juego intrascendente, sino como un sentimiento profundo y reposado.

La vida tranquila y satisfecha que proporciona el éxito, las amistades y el prestigio social, son el clima en que se producen sus obras de madurez. Los temas que plantea son los de un hombre preocupado por su país, consciente de su papel y en la cima de su capacidad creadora.

Pero los años pasan y a nuestro autor comienza a

preocuparle el tema de la vejez. Son frecuentes las obras protagonizadas por viejos: viejos que están solos, otros que pretenden detener el tiempo, la vejez como una amenaza próxima. Y cuando, además de hacerse realidad esta amenaza, debe alejarse dolorosamente de todos sus afectos, pierde su acomodada situación por la guerra y, sobre todo, sufre la muerte de su hija Rosario, sus obras contienen un humor traspasado de tristeza. Su tradicional optimismo de finales felices se torna en un pesimismo que sólo encuentra salida en lo religioso.

Esta incuestionable relación entre la vida y la obra de Arniches merecería, sin duda, un estudio más amplio y detallado. Su excesiva dependencia del público y de las estructuras del teatro comercial probablemente han forjado la imagen de un autor que escribe de oficio, desde fuera y sin proyectarse en sus obras; y esto ha ocultado ciertos aspectos de ellas que, como mecanismo inconsciente, hablan de la persona que las ha creado. Sin embargo existen, creo, suficientes indicios para reconstruir con ellos la biografía afectiva o espiritual de un hombre que volcó su vida en el teatro y que hizo de la ficción escénica su modo de expresión más querido: el único querido.

MUSICA Y RISA EN UN TEATRO MULTIFACETICO

Una larga tradición de teatro popular, contenido, sobre todo, en piezas breves, manifiesta desde antiguo la unidad esencial de la música y lo cómico con lo propiamente dramático. La representación de lo cotidiano se complace en la burla y, mediante bailes y cantos, el aire festivo se adueña del escenario. El distanciamiento del dolor, la nivelación de jerarquías, la redención de toda angustia y toda injusticia, se hacen posibles en este teatro de alegría y locura; teatro que desmitifica y, entre música y risa, baja de su pedestal a los héroes en una espontánea función liberadora.

La obra de Arniches está traspasada de comicidad y nutrida por la música. La deformación, el ridículo y la caricatura burlesca se conjugan en el gran retablo de la escena para ejercer su función terapéutica, porque, como dice el propio Arniches, "los pueblos más fuertes son los que ríen con mayor simplicidad y con más alborozo; porque la alegría es la salud de los pueblos grandes"⁸. Y la música halaga los sentidos, abre camino al sentimiento, da intensidad a la risa y a la emoción. En ambos aspectos, el teatro arnichesco vuelve a demostrar su raíz popular y su vocación mayoritaria.

Al heredar, en los albores de su actividad dramática,

⁸*Heraldo de Madrid*, 22 de Febrero, 1911. Epílogo al libro *Los castizos*, de Antonio Casero.

todos los códigos del género chico, asume, como es lógico, su condición de teatro musical. Los cantables forman parte natural de unas obras definidas por el esquematismo y la simplicidad festiva; y Arniches, aunque nunca tuvo facilidad para el verso, sigue la senda marcada y pone en boca de sus personajes textos cantados que conviven, en variable grado de armonía, con los hablados. La cuestión fundamental radica en determinar la proporción, peso específico y complementariedad de ambos elementos, desde una perspectiva integradora de obra única. Un problema que atañe, desde luego, a todo el teatro musical.

La incidencia de lo musical en lo dramático se manifiesta a través de dos grandes vías: la de los elementos estrictamente musicales (melodía, orquestación, ritmo, acordes) y la de los textos cantados. La primera, con sus resonancia de vivacidad, melancolía, tensión emocional o alegría popular, subraya los sentimientos de los personajes y el tono de la obra; los cantables son portadores de un contenido que, de una u otra forma, interfiere en un desarrollo dramático que está sustentado en los diálogos.

Dado que la composición musical es obra de un autor diferente, cualquier conclusión sobre la labor de Arniches deberá referirse únicamente a aquello que, en un teórico reparto de competencias, puede haber salido de sus manos: los textos cantados. Porque, a diferencia de algunos autores que abordaron con la misma audacia la creación de textos y música (García Álvarez y Estremera, por ejemplo), Arniches nunca escribió una sola nota: su creación queda claramente

circunscrita a los textos.

En términos generales, los cantables son un elemento paralelo, escasamente integrado en lo dramático e incluso, con frecuencia, incrustado a posteriori. Y hay varias razones para demostrarlo.

En primer lugar, el texto cantado suele repetir lo dicho en el diálogo, sin aportar nuevos elementos, con lo que evidencia su inutilidad dramática. Además, es también frecuente que exprese sentimientos en un tono o registro diferente al de los diálogos, de forma que se sale del universo dramático habitual para situarse en un nivel distinto.

Por otra parte, su propio contenido puede hacerle marginal a la acción: hay canciones que no son otra cosa que plataformas para la exhibición del personaje en momentos de paréntesis, donde se suspende el progreso del conflicto. Este carácter, obviamente, se acentúa en las obras que carecen de conflicto, y que no consisten más que en una sucesión de cantables, bailes y escenas cómicas en clara función espectacular.

Aunque los mecanismos que rigen el arte de la colaboración están por determinar, no es descabellado afirmar que, en una elevada proporción de la obra arnichesca, los cantables son obra de los colaboradores. Así inducen a pensarlo diversos testimonios y declaraciones⁹. Cuando dicho

⁹Por ejemplo, algunas de las cartas a Fernández Shaw, recogidas por Lozano, P., Archivo epistolar de Carlos Fernández Shaw, Revista de Literatura, nº 43-44, C.S.I.C., Madrid, 1962. En particular las cartas 7,9,11, 12,13, 19. También es significativo el testimonio de Tellaeche, cuando afirma que "Arniches no hizo nunca un cantable y hay otros autores que imitan al maestro". En Lo que cuesta estrenar una zarzuela, Heraldo de Madrid, 2 de Octubre, 1929.

colaborador es reconocido poeta, como Fernández Shaw, o fácil versificador, como Cantó o Jackson Veyán, es posible confirmar tal hipótesis; en otros casos, sobre todo cuando Arniches figura como único autor, es más difícil probar si él mismo escribió los cantables o lo hizo algún ignorado y anónimo colaborador. Lo único cierto es la tendencia de Arniches a prescindir cada vez más de la música, como ha confirmado todo el análisis precedente. Su lugar es la creación dramática; aunque en un principio, y de acuerdo con unas convenciones heredadas, intenta aumentar con la música la eficacia dramática de sus obras (en un ensamblaje, por cierto, bastante productivo), una vez que estas convenciones se debilitan o desaparecen, el texto cantado se hace innecesario y la música disminuye su presencia de forma notable. De hecho, las mejores obras del alicantino son dramas sin música.

No obstante, es preciso destacar que en sus primeros años, cuando hacer teatro era hacerlo con música, el mayor grado de integración entre ambos elementos se encuentra, precisamente, en sus creaciones más personales: los sainetes madrileños que se inician con *El santo de la Isidra*. En ellos hay cantables necesarios, que hacen progresar el conflicto y subrayan eficazmente los sentimientos y el carácter de los personajes.

Más adelante, la influencia del cine y otros espectáculos impone una dinámica de búsqueda de identidades. El teatro, que reivindica el valor de la palabra frente a la imagen, se sacude los elementos añadidos para centrarse en lo que se entiende como específicamente teatral; y al mismo tiempo, en

otra dirección bien diferenciada, proliferan las obras de espectáculo, ligeras e intrascendentes, donde no sólo hay música, sino todo un conjunto de elementos sensoriales en los que consiste su razón de ser.

Ante esta situación, Arniches se decanta por la primera opción, sin abandonar del todo la segunda. Sus mejores aportaciones son obras en tres actos, sin música, con personajes de sólida entidad y una peculiar forma de representar la realidad como es la deformación grotesca. En la segunda línea, de gran fortuna comercial, se sitúan sus obras más ligeras y las de probado éxito, como sainetes y zarzuelas, revistas y pasatiempos, con la música como refuerzo del costumbrismo o la comicidad.

Por todas estas razones, los textos cantados que encontramos en la mayor parte de su producción, son un añadido marginal al conflicto: lo que, con frecuencia, se ha denominado "un teatro con ilustraciones musicales".

Profundamente imbricada en lo dramático está, en cambio, la comicidad, puesto que constituye toda una forma de acceso a la realidad y de representación de la vida. Una cosmovisión que, desde luego, no se reduce a lo teatral ni a lo literario, sino que, como lo trágico, arranca de lo antropológico y se manifiesta en los más diversos ámbitos de la experiencia humana.

Los procedimientos para construir lo cómico se aglutinan a tres núcleos: los hechos, las personas y el lenguaje. Cada uno de ellos admite gran diversidad de enfoques, fórmulas y

tratamientos, además de interconexiones de variada naturaleza. Por otra parte, el predominio de unos u otros recursos responde a la concepción de lo cómico en cada momento histórico, en relación con un horizonte de expectativas que comparten autor y receptores.

En este marco, se justifica la diferencia entre comicidad y humorismo a que he aludido en páginas anteriores. En el período temporal que delimita este estudio, es frecuente identificar la primera con lo verbal, y el segundo con las situaciones y figuras. Parece como si la risa burda, superficial y fácil de la comicidad estuviera ligada al juego con el lenguaje, mientras que la inteligente y humana de lo humorístico sólo pudiera desprenderse de unos hechos y personajes convenientemente tratados. A mi entender, es un reduccionismo simplista e injusto, en el que caen, con cierta frecuencia, los críticos de la época y también algunos estudios posteriores. Ciertamente, la comicidad del género chico tiene un fuerte apoyo en el lenguaje, en tanto que el humorismo de lo absurdo -por pasar al extremo opuesto- debe mucho a la creación de situaciones y personajes contradictorios y desproporcionados; pero cualquier planteamiento cómico debe contener algo de los tres grupos, como de hecho ocurre, porque representan aspectos distintos, pero inseparables, de lo humano: sin conexión con lo humano, no es posible la risa.

En este supuesto, la obra de Arniches se nos presenta como un dilatado periplo en busca de los mejores procedimientos para hacer reír. Desde un sistema convencional

que le viene dado, su capacidad creadora va transformando poco a poco, con ensayos en distintas direcciones, con avances y retrocesos, los resortes de lo cómico; así llega a la plenitud de lo grotesco, donde convergen las máscaras de la tragedia y la comedia, en una síntesis superadora de anteriores disociaciones y profundamente enraizada en lo humano. El análisis de los recursos que emplea en cada momento da fe de una evolución que se corresponde con la que se observa en otros aspectos de las obras, a la vez que la completa.

Sus primeros tanteos en lo cómico se limitan, como no podía ser de otra forma al juego con el lenguaje, en un nivel de elementalidad que no supera los dobles sentidos, el juego fónico, el retruécano o el chiste más primario.

En un segundo momento, su aprendizaje incluye, además del lenguaje, el montaje de situaciones que serán cómicas por poderse interpretar desde perspectivas distintas que, al entrecruzarse darán lugar a equívocos. Es esta una risa que depende ya de las circunstancias y las acciones -no de las palabras-, y donde el miedo se convierte en uno de los recursos más eficaces y propios de Arniches.

Por su habilidad para montar tales efectos, su obra empieza destacarse sobre la de otros, y adquiere una personalidad propia dentro del amplio conjunto de autores que hacen un teatro similar. Nadie como él para dibujar a esos tipos ridículamente atenazados por el miedo o para buscar la doble cara de una situación que enreda y confunde las torpes acciones de los personajes. Pero, al mismo tiempo, prosigue su indagación sobre el lenguaje y será esta vía la que fijará

su estilo inconfundible. Comienza a usar las dislocaciones expresivas: deformaciones de cultismos y frases hechas, incorrección en el empleo de préstamos, etc. son los primeros pasos en un camino que seguirá enriqueciendo más y más, como arma poderosa capaz de crear una realidad propia.

Atenazado, sin embargo, por un convencionalismo del que sólo escapa por el lenguaje, su universo de personajes cómicos se define, en estos primeros momentos, por el primitivismo, la ignorancia y la degradación animalizadora. Son figuras ridículas, seres sin alma, objeto de una burda y cruel caricatura que el público celebra por encontrarse en el mismo nivel de elementalidad que ellos.

Será a partir de *El santo de la Isidra* cuando, por la vía del costumbrismo popular, los personajes cifrarán su comicidad en el ingenio; un ingenio que se manifiesta en sus réplicas, sus comentarios burlescos, su manera de hablar. Estos tipos hacen gala de una capacidad sin igual para el circunloquio, la perífrasis, la mezcla explosiva de lo más vulgar y cotidiano con lo solemne y elaborado; les vienen a la boca las comparaciones más inesperadas, las imágenes más expresivas, los chistes más ocurrentes. así pues, el personaje ingenioso se convierte en la principal fuente de comicidad, y el lenguaje en su marca característica.

El acercamiento al melodrama relega lo cómico, durante un tiempo, a un segundo plano. Los sentimientos de piedad y compasión, la sacudida emocional, conmueven al espectador y sólo aparecerá la sonrisa como suave contrapunto de las lágrimas. Esta mezcla de lo cómico y lo sentimental se

revelará pronto como una fructífera y personal manera de conectar con el público, y Arniches la cultivará con abundancia a lo largo de toda su producción.

Un nuevo y significativo paso en el camino de lo cómico es El terrible Pérez. Tras la temporal regresión a la sonrisa, viene la explosión de la carcajada, en unas piezas de comicidad total, disparatada y absurda, sin otro objetivo que la hilaridad continua. Situaciones artificiosamente construidas y personajes que son cómicos por el exceso y rigidez de sus conductas, por acentuados defectos físicos o morales o por el contraste de elementos opuestos que aparecen en ellos de forma simultánea, en una primera aproximación, todavía muy elemental, a la paradójica naturaleza de lo grotesco. Otra vía, pues, la del disparate y el artificio, profusamente cultivada durante la primera década del siglo veinte; pero que, como las anteriores, no es excluyente ni indica una evolución lineal.

Por esta razón, en los mismos años continúa con la atención al costumbrismo ingenioso, a lo picante y atrevido o a la sonrisa amable atemperada por la emoción. Lo que sí desaparece es la degradación y la burla del ignorante; la risa se hace más inteligente porque se busca por caminos más elaborados. En el tratamiento del lenguaje, se incrementan los recursos propios: las comparaciones, cada vez más ingeniosas, las deformaciones, de infinitas variantes, y los chistes, inesperados y eficaces, son algunos de los más frecuentes.

Tras el período "preastracanesco" de los frescos, la obra de Arniches se asienta, cada vez con más firmeza, sobre la

deformación de la realidad. Los hechos son cómicos porque alteran el orden previsible y porque forman parte, en muchos casos, de un plan organizado con los más diversos fines. Una relación completa de todas las tretas imaginadas por Arniches a lo largo de su producción sorprendería por su número y diversidad; tretas que afectan a la obra entera, y también pequeñas argucias diseminadas en escenas sueltas, en el detalle secundario o en el rápido flash costumbrista. Una y otra vez se pone de manifiesto la naturaleza ingeniosa de los personajes, que siempre sorprenden con ideas nuevas; a veces, tan inverosímiles como la de procurar la inmediata viudez de una joven casándola con un moribundo, para cobrar una herencia, o la fundación de variopintas mutuas obreras para conseguir dinero sin trabajar. En todo caso, hay que recordar que más cómicas aún que las propias tretas son sus consecuencias y efectos inesperados.

Con todo esto, Arniches configura una realidad irreal, donde nada es lo que parece ni discurre por cauces de normalidad. Los personajes son cómicos por algún rasgo anómalo y desproporcionado que se lleva al extremo, entre los que hay que destacar su peculiar uso del lenguaje. El habla de estos tipos es pródiga en dislocaciones, rupturas de tono, asociaciones insólitas y descabelladas, comparaciones y chistes: la invención arnichesca por antonomasia, de forma que, aunque el lenguaje sigue siendo el soporte más importante de su comicidad, no tiene ya ningún contacto con el convencionalismo inicial.

Esta evolución, que le lleva a afianzarse sobre la vía

de la deformación, le conduce también a reflexionar sobre el valor y el sentido de lo cómico. En repetidas ocasiones define la comicidad como una manera de estar en el mundo y de afrontar la realidad; una manera valiosa siempre que se sustente en la alegría que da una conciencia solidaria, por lo que excluye y critica duramente a quienes buscan su placer en la burla de los otros. Es esta una actitud inhumana que nunca puede ser fuente de risa, y cuyas nefastas consecuencias denuncia en obras diversas, desde *La señorita de Trevélez* hasta el sainete rápido *La risa del pueblo*.

Desde estos supuestos, se comprende bien que la risa aparezca muchas veces en límite con el dolor; lo cómico contiene parte de tragedia, porque lo hace reír a unos esconde el sufrimiento de otros. Esta mezcla esencial de lo cómico y lo trágico va a conducirlo a lo grotesco, donde culminará su proceso de búsqueda. Porque el grotesco es una burla traspasada de drama íntimo, de dolor y de miedo; un ridículo que conmueve.

La obra de los años veinte incidirá una y otra vez en este concepto, enriqueciéndolo en un sugerente abanico de personajes y circunstancias. Perspectiva deformadora que subvierte la estética realista, con distorsiones, exageraciones, contrastes y desproporciones logradas mediante todos los recursos posibles, desde los lingüísticos hasta los de carácter y situación. Es así cómo las marcas de carácter se exageran hasta lo inverosímil; los automatismos de sentimientos y conductas se compaginan con una poderosa verdad humana; los tics, la caricatura, el tópico gastado, todo sirve

para construir esa realidad que alguno ha calificado de "preesperpéntica"¹⁰.

La doble cara de las cosas se presenta simultáneamente ante nuestros ojos, de forma que la realidad escénica se siente, al mismo tiempo, como posible e imposible, como real y ficticia. Se favorece la identificación y, a la vez, se imposibilita, por la deshumanización a que el autor somete a sus criaturas mediante el pequeño detalle discordante o la ruptura de tono que, por un momento, quiebra su verdad humana.

Por fin, los años y las difíciles circunstancias personales terminan por agostar esta fértil veta de humorismo. Las últimas obras no son sino una penosa reiteración de fórmulas gastadas. Los chistes se repiten, prevalece lo sentimental sobre lo cómico; bajo la apariencia festiva hay una realidad amarga. Pero Arniches sigue empeñado en hacer reír, y hasta el momento de la última caída de telón brotan chispas de ingenio que atestiguan lo que ha sido su vida entera: un humorista impenitente, festivo y burlón intérprete de la realidad, habilísimo artesano de la risa.

Y en esta empresa realiza auténticos hallazgos que le convierten en un maestro de lo cómico y precursor de las líneas más renovadoras del humorismo posterior. La perspectiva deformadora, la deshumanización, o la fusión de distintos niveles de realidad, son una forma nueva de buscar la risa, de indudable parentesco con lo que después serán las corrientes renovadoras del humor. No en vano humoristas posteriores, empezando por el propio Jardiel, han reconocido

¹⁰Véase Enguídanos, M., Fin de siglo, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, p. 22.24.

su magisterio.

EL LENGUAJE ESCENICO Y LA REPRESENTACION

Arniches es, esencialmente, un hombre de teatro. Y como ya dijo Bergamín,

"en Arniches el "hombre" de teatro no era el que escribía teatro, sino el que lo escenificaba, inventándolo en su representación teatral"¹¹,

de modo que en él se juntaron el autor y el dramaturgo, o "demiurgo mágico de la escena".

En la concepción de sus obras está presente desde el principio, la representación: cuando imagina personajes, organiza escenas, crea ambientes o inventa episodios, está pensando en el efecto que producirán sobre las tablas, en la forma en que su verdad penetrará en el espectador. Todo en la obra es teatral porque, como asegura el mismo Arniches, "la verdad absoluta resulta en el teatro una soberbia mentira que nadie tolera"; la realidad observada, los tipos y escenas, deben recibir un tratamiento especial para ser trasladadas al escenario: "hace falta caricaturizarlos, falsearlos artísticamente en lo accesorio". El sainetero, o el dramaturgo, debe crear, a partir de la verdad observada "otra gracia más viva, más intensa, menos discontinua..."¹²

Es decir, debe crear otra realidad: la teatral. Para ello

¹¹Bergamín, J., Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad en Carlos Arniches, Taurus, Madrid, 1967, p. 26.

¹²Massa, P., D. Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña, Heraldo de Madrid, 10 de Noviembre, 1927.

cuenta con una serie de recursos que incluyen desde el montaje de situaciones hasta el agudo perfil de las figuras, pasando por la escenografía, el lenguaje o la configuración del tiempo y el espacio. Todo un conjunto de aspectos que la preceptiva al uso tiene bien definidos y que Arniches asume plenamente.

El teatro, no cabe duda, constituye un mundo especial, con sus propias leyes y su propio lenguaje, y Arniches se mueve en él con extrema seguridad. Desde el principio aprende las reglas del juego a las que someterá toda su producción: un código que se mantiene inalterable para autor y receptores. Los empeños renovadores que en algún momento lo cuestionan tienen lugar cuando ya su personalidad dramática está de tal forma consolidada que hace muy difícil cambios sustanciales.

No obstante, la forma personal de llevar a la práctica este código, permite hablar de una teatralidad arnichesca a cuya descripción, en sus aspectos más específicos se encaminan estas conclusiones.

· EL TIEMPO DE LA REPRESENTACION

El espacio temporal de ficción se distribuye mediante las conocidas y habituales unidades que son los actos, cuadros y escenas. Ellas sirven para adecuar el tiempo de la ficción al tiempo real representado, aunque su uso no es uniforme ni sus funciones se mantienen constantes.

Las diferencias más notables se encuentran entre las obras en uno y tres actos. Y no sólo por meras razones cuantitativas, sino porque la necesidad de síntesis y

condensación de la obra breve exige utilizar determinados medios para desarrollar una acción completa, y el cuadro resulta entonces de gran rentabilidad. En cambio, las obras en tres actos, al permitir un desarrollo más dilatado y rico en detalles, prescinden, cada vez más, del cuadro como unidad intermedia y en las últimas etapas se articulan directamente en escenas.

La división temporal de las obras en tres actos puede obedecer, no obstante, a dos criterios muy distintos: la necesidad material de interrumpir la representación para cambiar el decorado y dar descanso al espectador, o bien las exigencias internas del proceso conflictivo que se está representando. Esta segunda razón no excluye la primera, evidentemente; pero es bastante habitual que cuando la división no tiene relación directa con las fases del conflicto, abunden las escenas de relleno, autónomas o semiautónomas, que dispersan la atención. Puede ser porque no haya verdadero conflicto o porque se quiera sobredimensionar la obra, por razones comerciales: en todo caso, el tiempo de la ficción impone un tiempo real discontinuo.

A pesar de la variedad de situaciones que encontramos en la obra de Arniches, la división acorde con la estructura de la obra es mayoritaria, y se impone definitivamente en la segunda mitad de su producción. Las obras estrenadas a partir de los años veinte son, con pocas excepciones, obras unitarias ajustadas a un patrón constante, que es el siguiente:

. Acto I (descriptivo): creación del ambiente (muy rica, eficaz y detallada), planteamiento del conflicto e inicio de

su desarrollo hasta un momento de clímax.

. Acto II (narrativo): se incrementa la acción para mostrar las consecuencias de la confrontación. Culmina en un segundo clímax, menos tenso que el primero.

. Acto III: la acción se ordena hacia un desenlace. El sometimiento del autor al imperativo de una lección de conducta o su renuncia a soluciones comprometidas, suelen convertir este final en un quiebro respecto al tono y sentido de lo precedente; algo discutible y poco verosímil.

El cuadro es el elemento de segmentación propio de las obras costumbristas. En las primeras etapas, sirve para mostrar diversos ambientes y crear con ellos un mosaico pintoresco; más adelante, en la transición hacia obras mayores, asume una función semejante a la del acto, de forma que la parcelación de la materia dramática se realiza indistintamente mediante ambos elementos, sin que haya entre ellos diferencias significativas; por último, el cuadro sufre una importante regresión y en las contadas ocasiones en que se utiliza asume una función importante, ya que hace avanzar el proceso dramático, otorgando significados distintos a los momentos temporales que representa.

Pero sobre la concepción de los grandes o medianos segmentos, la entraña del arte arnichesco está en la elaboración de escenas. Aceptada como unidad mínima por casi todas las concepciones dramáticas la escena es la microsecuencia donde Arniches pone su insuperable habilidad

de dialoguista, el pequeño detalle que da humanidad a sus figuras, el ritmo de la acción o la palabra dislocada. La escena es el ámbito donde se revela la minuciosa labor de artesanía, el laborioso trabajo que precede a la representación.

Organizadas en torno a un personaje nuclear, tienen gran versatilidad en cuanto a composición e interrelaciones. Hay escenas acumulativas, donde el personaje nuclear cambia vertiginosamente y cada una aporta un elemento nuevo a las anteriores; escenas que se agrupan para formar pequeños episodios, o que cierran acto en medio de un extraordinario dinamismo; también hay escenas estáticas, que aportan múltiples perspectivas sobre un único problema; encadenamiento de problemas hasta llegar al momento caótico; escenas puramente musicales, o mixtas de canto y diálogo; escenas cómicas, mudas o de transición; extremadamente breves, o largas y densas; con un conjunto estable de personajes, o interrumpidas por incursiones que alteran esa estabilidad. Todas estas formas, y otras que podrán añadirse, logran lo que sin duda, es uno de los rasgos más característicos de la teatralidad arnichesca: no dejar nunca la escena vacía¹³.

El manuscrito de *A mi no me quiere nadie* confirma tal característica y revela las diferencias entre Arniches y Paso: en los actos II y III hay varios momentos de pausa, sin personajes en escena, en tanto que el primero no contiene ni uno solo. Y, por otra parte, el movimiento de las figuras tampoco deja lugar a espacios vacíos; es un movimiento

¹³Esto sólo sería posible en el arranque de la obra pero tampoco aquí es frecuente.

incesante que, junto con el lenguaje, dota a la obra de un gran dinamismo.

EL LENGUAJE EN EL DRAMA

De entre las diversas formas que adopta el lenguaje en una obra teatral, me referiré sólo a dos, muy específicas de este código y de significado propio en el juego escénico: los apartes y monólogos. Parte integrante del lenguaje de los personajes, ambas formas enfatizan el carácter ficticio de la realidad que hay sobre el escenario, en cómplice connivencia con el espectador.

El aparte significa salirse por un instante del juego escénico para comentar alguna de sus incidencias. Un recurso muy operativo en el género chico, donde todo debe ser dicho y explicado; una inapreciable fuente de información para el espectador, porque le permite acceder a los pensamientos e intenciones reales de los personajes, que el resto de los personajes desconocen. Por tanto, mientras el teatro de Arniches responde a este género, los apartes no sólo son frecuentes sino que tienen una gran rentabilidad cómica y argumental; pero cuando a partir de los años diez, y tras diversas tentativas, se encamina hacia ficciones escénicas de mayor envergadura, el uso del aparte disminuye notablemente, hasta llegar a desaparecer por completo en bastantes obras. El teatro sin elipsis ni lenguaje interior de los primeros

tiempos se transforma en una ficción con entidad de mundo autónomo y pretensión de realismo total; no se puede, ahora, romper el juego con estos elementos que de forma tan clara ponen de manifiesto ponen su carácter de juego.

Caso algo distinto es el del monólogo, aunque también disonante en una estética realista como la arnichesca; por ser distinto, no llega a desaparecer nunca, aunque sí cambia de función y de sentido en ese tránsito del teatro chico al teatro grande.

En las primeras obras, el parlamento del personaje, que no pocas veces se dirige al espectador, rompiendo la ficción escénica, es un claro sustitutivo de la voz del autor, que no puede hacerse presente. El autor posee y debe comunicar todos los datos y claves para la comprensión de la pieza: por ello, el personaje se presenta y describe a sí mismo, expone el problema, narra las incidencias y anticipa propósitos, mediante monólogos que son puro artificio escénico.

La creciente habilidad constructiva de Arniches le permite, más adelante, proporcionar toda esa información mediante los diálogos y otros recursos. La réplica solitaria se llega a disfrazar para ocultar su inverosimilitud: se lee una carta, se "habla" con un animal, se simulan estados de locura, se delira en sueños. La función de tales monólogos es la misma de antes, al servicio de la narración, pero la forma va cambiando en busca de una mayor coherencia realista.

Pero el cambio más significativo se produce cuando esta forma expresiva adquiere otra función: en las obras grotescas y farsas, el monólogo sirve para conocer el mundo interior del

personaje, su auténtica realidad, distinta y distante de la apariencia por la que se le juzga en la trama. Sirve, en definitiva, para construir esos personajes entrañables que son los seres grotescos, en auténtica expresión de lenguaje interior; no dirigido ya al espectador, sino como expresión inquieta, atormentada o desconcertada del personaje consigo mismo. Ciertamente, los monólogos narrativos de inicio de acto o los de enlace entre escenas nunca llegan a desaparecer; pero el sentido más genuino de la voz interior se encuentra en los momentos en que el personaje habla para sí, siguiendo el flujo natural de su pensamiento en un ejercicio de autoanálisis. Además, y al mismo tiempo, son frecuentes los casos en que se justifica la réplica monológica dentro de la propia ficción escénica, siempre en busca, como he dicho, del mayor grado de realismo. En los últimos momentos, este tipo de intervenciones quedan reducidas al breve comentario que busca sólo el efecto cómico.

CREACION DEL ESPACIO ESCENICO

No es casual que la gran mayoría de las obras -desde luego, todas las de Arniches- comiencen indicando dónde va a transcurrir la acción: en efecto, la creación de un espacio escénico es la condición primera para que la ficción dramática sea posible. Un espacio primero visualizado, para introducir al espectador en la ilusión que va a recrearse en la escena; más adelante, un signo cargado de contenido, en virtud del cual se ordenarán significativamente las peripecias de los

personajes.

Las acotaciones, única manifestación del lenguaje autorial, revelan la atención y exquisito cuidado que Arniches presta a los mecanismos para construir este espacio, y configuran la imagen de un autor tan preocupado por el texto como por su puesta en escena. Acotaciones amplias y cargadas de detalles pormenorizan con exactitud las necesidades escénicas y expresan la forma en que el autor ve la representación de su propia obra. Nada se deja al azar. Las indicaciones sobre la disposición de la escena, los detalles de su decoración, los elementos que definen el ambiente, el aspecto de los personajes, sus gestos y movimientos (a veces, minuciosamente descritos), los pequeños objetos que pueden llenar un episodio y tantos otros aspectos, son constantes y precisas.

En esta atención a lo teatral, Arniches difiere positivamente de muchos de los autores de su tiempo. Es cierto que el propio sistema de producción favorecía la presencia activa del autor en el montaje de la representación. La inexistencia del director teatral, tal como hoy se entiende, dejaba en manos del primer actor la dirección artística, pero esta se reducía a coordinar los ensayos y poco más. El autor, presente en dichos ensayos, tenía un importante papel en los detalles del montaje¹⁴: Arniches consideraba esta intervención suya durante el proceso de preparación de la obra

¹⁴Papel que, en ciertos momentos, llegó a cuestionarse, como puede verse en Azorín, La interpretación escénica, ABC, 23 de Abril, 1926, donde llega a decir que "las acotaciones son un abuso de confianza del autor respecto del actor (...) Querer seguir creando el autor sobre las tablas del teatro es completamente ilógico y absurdo". En los años veinte, cuando empieza a perfilarse con Martínez Sierra y Rivas Cherif, entre otros, la figura del director de escena, se separa nitidamente el papel que cada uno debe desempeñar.

como una responsabilidad semejante a la misma creación del texto.

Pero, aun considerando estas circunstancias, no todos los autores dedican la misma atención a los detalles de la puesta en escena. En principio, porque disponen de un amplio repertorio de convenciones para dar vida escénica a un texto, y usan de él profusamente; y además, porque no todos tienen el sentido de lo teatral que tiene Arniches quien, siempre en la línea de su concepción realista-naturalista, recurre a los modos, posibilidades técnicas y recursos que cada momento le ofrece para crear su ilusión de realidad. Una ilusión de tintes cómicos, poéticos, deformados, espectaculares, costumbristas o dramáticos: pero siempre eficaz y sugerente.

Así, cuando comienza a escribir teatro, los telones pintados son casi el único recurso para sugerir espacios dramáticos. La luz eléctrica, de uso todavía incipiente, comienza a sustituir a velones y luz de gas, aunque esta todavía se emplea en abundancia. Arniches, que en sus primeras obras apenas señala el lugar (acotaciones mínimas que sólo indican el telón correspondiente) pronto empieza a mostrar un creciente interés por aprovechar eficazmente los recursos disponibles. Su mayor empeño se cifra en conseguir un efecto, utilizando con acierto los elementos de la decoración y la colocación de figuras. La luz, siempre eficaz en las escenas nocturnas, es un valioso instrumento para conseguir efectos cómicos.

Con el nuevo siglo, la acentuada voluntad de realismo, llena el escenario de volúmenes: mobiliario real, elementos

corpóreos que sustituyen a lo meramente pintado, objetos y accesorios. Las indicaciones del autor sobre iluminación, indumentaria y aspecto de los actores, se incrementan notablemente, así como la detallada descripción del espacio. Las gasas y telas, espacios divididos o incluidos uno en otro, mamparas de cristal que separan espacios pero no los ocultan, telones-anuncio e iluminación selectiva, son algunos de los medios utilizados para enriquecer la escena y aumentar sus efectos. El declive del género chico, teatro esencialmente verbalista, se manifiesta también en la posibilidad de escenas mudas, o sustentadas en la gestualidad más que en el diálogo.

Cuando el cine aparece como peligroso competidor de la escena, y fascina al público con sus espacios abiertos, el ritmo vertiginoso de sus imágenes y su viva sensación de realidad, el teatro se empeña en montajes espectaculares y sorprendentes. Arniches, sensible a este empeño, enriquece su decoración con más elementos, compone ambientes de fastuoso exotismo, introduce el lenguaje cinematográfico en la composición de alguna obra e imagina los trucos más sorprendentes para crear ese ambiente de fantasía y derroche.

Pero, al mismo tiempo, ensaya otros caminos. Ya se ha visto la diversidad de formas que define la parte central de su trayectoria: a la vez que se dedica al espectáculo frívolo, llega a la maestría en la creación de tipos populares y combina la crítica social con la invención de inolvidables caracteres. Esta línea de atención al personaje implica también un mayor cuidado de su aspecto externo, que tanto contribuye a definir su carácter: de ahí el detalle en la

descripción de la indumentaria, accesorios, peinado y aspecto general, a veces resuelta en acertada síntesis, que inmediatamente establece la condición social, afectiva y caracteriológica del sujeto.

En los años posteriores, el interés por la construcción de figuras conflictivas va atener otra consecuencia: la inhibición respecto a los detalles del montaje escénico. La opción por la comedia burguesa, género que tiene claramente establecidos los parámetros de su representación, le exime, en cierto modo, de esta responsabilidad y concentra su atención en los aspectos literarios de la obra como la organización dramática y la creación de caracteres. La elevada proporción de comedias burguesas hacen habituales los interiores en ochava, los forillos, el mobiliario elegante, los tapices y penumbras; tan habituales, que se hace innecesario describirlos.

En otros géneros, no obstante, se da la situación opuesta. La creación de una realidad deformada en farsas y tragedias grotescas se apoya, en gran medida, en recursos escenográficos. La luz es un magnífico instrumento para la deformación: luces y sombras, imágenes distorsionadas, luz ambigua de inciertos amaneceres y crepúsculos irreales. Un clima donde realidad y ficción se confunden y entremezclan, por virtud de un lenguaje escénico en perfecta coherencia con la acción dramática. El atuendo de los personajes, sus gestos y movimientos, contribuyen también a este efecto excesivo y deformante, por lo que son objeto de cuidadoso tratamiento.

En todo caso, estos montajes de los años veinte y treinta

permanecen al margen de los movimientos renovadores que afectan a la escenografía y que replantean desde su función hasta su enfoque y realización. Los presupuestos arnichescos siguen siendo realistas, y dentro de ellos se mueve con soltura y eficacia.

Las acotaciones de este autor están escritas conforme a estrictos criterios de funcionalidad teatral. Como claras orientaciones que pretenden ser para la puesta en escena utilizan un lenguaje y unos conceptos generalizados, e incluso se organizan siempre de manera semejante, como ajustadas a una plantilla. Pero no son pocos los casos en que el creador de la farsa parece impregnarse del estilo, tono o estado afectivo de sus propias creaciones, y en tales momentos, las acotaciones adquieren una naturaleza poética, narrativa o cómica que desborda lo meramente funcional; incluso utiliza expresiones propias del lenguaje popular y dislocado de sus personajes. Con este tipo de acotaciones, presentes en la segunda mitad de su obra, el teatro de Arniches adquiere una nueva dimensión de teatro leído, única forma de captar el sentido y valor de estas intervenciones auctoriales, a veces de gran poder evocador.

No cabe duda de que muchos de los recursos escénicos utilizados en este teatro, hoy se nos antojan ingenuos y convencionales. Elementos como el telón pintado o el árbol de cartón, junto a otros como el aparte, el personaje oculto, el que irrumpe en escena en el preciso instante en que se habla de él y tantos otros, son los materiales de una dramaturgia caduca e irrecuperable. Pero son recursos de impagable valor

para levantar ese edificio increíble que es la ficción teatral: el reino de la mentira, de los muñecos gesticulantes, del irrealismo que menciona Bergamín. Son unos medios ingenuos, elementales, emblemas de la mentira; pero, quizá, profundamente verdaderos en lo que constituye la raíz del fenómeno teatral, es decir, la creación de un mundo falso, una mascarada en la que el espectador se hunde para vivir otra vida.

Afirma Nieva que

"la escenografía verdadera es la inútil -o que lo parece- porque es la verdaderamente teatral. (...) Los viejos decorados pintados fueron lo que siempre debiera ser la escenografía, un poco de nada y un exceso de todo en unas telas plegables, en unas grandes sugerencias pintadas"¹⁵.

Porque esta elementalidad tiene un poder de seducción, una capacidad para subyugar al espectador de la que carecen, en su opinión, los grandes montajes escenográficos, prodigios de realismo o de complejidad técnica. Y sólo por la seducción, puede el espectador sumergirse en esa falsa vida de la escena, en ese clima de encantamiento donde todas las vidas son posibles.

En la elementalidad de muchos montajes de Arniches está, de nuevo, la más primitiva y popular concepción del teatro como experiencia vital y liberadora.

¹⁵Nieva, F., La no-historia de la escenografía teatral en España, Cuadernos El Público, Madrid, Mayo, 1986, p. 5.

ARNICHES EN EL MUNDO TEATRAL DE SU TIEMPO

La vinculación de Arniches a un sistema de escritura -práctica habitual de este tiempo- como es la colaboración, plantea indudables dificultades a la hora de interpretar su obra; máxime teniendo en cuenta la homogeneidad que se deriva de códigos teatrales cerrados, como los que imperan en ciertos periodos.

Una opción, adoptada por no pocos estudiosos de Arniches consiste en limitar el análisis a las obras que escribió en solitario. Así no sólo se soslaya el problema, sino que, para ciertos aspectos, como el lenguaje, es la única forma de proceder.

No obstante, la colaboración afecta a una parte tan sustancial de su obra, que prescindir de todas estas piezas significa mutilar irreparablemente una obra multiforme, cuyo sentido está, en gran medida, en su permeabilidad.

Y sólo un conocimiento suficiente de los colaboradores puede proporcionar criterios fiables para establecer la aportación de Arniches a esta labor de conjunto, lo que merecería aun estudio más amplio y detallado de lo que aquí es posible.

Sí puede afirmarse que en sus primeras colaboraciones en pie de igualdad con otros autores jóvenes, como Cantó, Lucio,

López Silva o Jakson Veyón, Arniches aporta la arquitectura de la obra y la definición de los tipos; a veces, el tema y, siempre, la gracia para lo cómico. Lo que no suele hacer es el verso de los cantables; y la orientación de cada obra hacia lo cómico, poético, sentimental, picante, chulón o disparatado viene dada por las habilidades y preferencias del coautor elegido.

A veces, esta colaboración define toda una etapa de su trayectoria: la de Lucio, por ejemplo, es la etapa primeriza de los enredos, y la de García Álvarez es la del disparate y los frescos. Pero a medida que avanza el tiempo y se afianza su obra personal, las colaboraciones decrecen, o se reducen a cierta clase de obras. Su madurez se define, como no podía ser de otro modo, por la creación en solitario. Y, entonces, paradójicamente, muchas de sus colaboraciones son obligadas, porque los autores jóvenes le piden su firma para prestigiar una obra, se lo sugieren los empresarios o se lo impone la tentación del éxito fácil. Aun así, no deja de aparecer su huella personal: el detalle de situación, el personaje inconfundible, el lenguaje desgarrado, la pequeña escena accesoria "marca Arniches", están presentes incluso en las piezas que parecen más ajenas a su intervención creadora.

Desde su primer éxito resonante, *La leyenda del monje*, disfrutó de un lugar de privilegio en las preferencias del público. "El rey del trimestre" sabía componer sus obras con un instinto teatral y dotarlos de una gracia que le destacaban sobre la mayoría de los autores de su género.

Después, el arte para unir lo cómico y lo sentimental, la verdad de sus tipos y ambientes, su lenguaje inimitable y la profunda humanidad de sus figuras, hacen de él un maestro que lleva a escena, como nadie lo había hecho, la vida cotidiana puesta en solfa, con un punto de ironía y de ternura. Es un autor que no se agota, como tantos otros, en el realismo limitador del género chico; busca, ensaya nuevas formas y alcanza a intuir las posibilidades expresivas de la deformación. Con esta óptica deformadora proyecta hacia el espectador la amarga realidad de un país que ama; con un hondo sentido de lo teatral y de lo humorístico, mediante la estética del grotesco, revive en el escenario las debilidades humanas y muestra la doble cara de las cosas para inducir a la comprensión y la tolerancia.

Ante la profunda renovación teatral que propugnan las vanguardias, Arniches queda distanciado, como miembro de una generación pasada a quien pertenecen otras formas teatrales. Está en otro territorio: el que demanda un público mayoritario, ajeno a la innovación, que sigue celebrando los sainetes populistas, las comedias burguesas y las farsas melodramáticas del maestro Arniches. Sin embargo, en estas formas continuistas, hay elementos activos y cercanos a los nuevos dramaturgos, que conectan un teatro, en apariencia, tan conservador como el de Arniches, con las concepciones del humor que se fundamentan en la paradoja, el contraste y el absurdo.

Un principio de innovación que pocos críticos supieron

ver y que el público estorbaba. Lo primero, por incapacidad; y lo segundo, por inercia. Una de las claves que explican la andadura teatral de este autor es su relación de dominio/dependencia del público: a la vez que dispone de recursos para provocar y controlar sus reacciones, le teme y quiere responder a los gustos, capacidades e ideología de estos espectadores que podían elevarle al pedestal o hundirle en el foso. En todos los periodos de su producción tuvo éxitos espectaculares, respetuosos silenciosos y fracasos memorables; pero fue, sin duda, mejor aceptado por el público que por la crítica.

Cierto es que la diversidad de circunstancias en tan amplio periplo, la variada formación y procedencia de los críticos y sus distintas concepciones de los géneros, la función de lo teatral o el teatro cómico, impiden cualquier generalización sobre este punto. Se ha dicho -y lo ha dicho el propio autor- que no fue bien tratado por la crítica, lo cual es cierto en relación con algunos periodos y determinados críticos; pero también hay abundantes juicios elogiosos y favorables críticos de fina percepción. Entre ellos, la de Pérez de Ayala cambió el sentido de muchas opiniones, al descubrir en Arniches valores que nadie, hasta entonces, había percibido.

Un profundo silencio cayó sobre su obra durante una larga etapa de nuestra historia cercana. Una miope y demasiado partidista crítica académica le relegó al menospreciado ámbito

de lo cómico intrascendente, sin apreciar los valores de sus concepciones estéticas y teatrales y ocultando todo lo que hay en ella de crítica honesta y clara. A pesar de ello, la obra de Arniches se ha convertido en obligado punto de referencia en la historia de nuestro teatro contemporáneo, porque contiene valiosas aportaciones donde autores posteriores han encontrado las raíces de su propia inspiración.

INDICE

INDICE DEL TOMO I

	Pag.
INTRODUCCION.....	4
CAPITULO 1: PRIMEROS DATOS PARA UN ANALISIS.....	16
1. ARNICHES EN SU ENTORNO TEATRAL.....	19
Autorías: La escritura en colaboración.....	19
La obra dedicada.....	35
Dónde y cuándo estrena Arniches.....	43
2. LOS PERFILES DEL MUNDO TEATRAL ARNICHESCO: UNA VISION DE CONJUNTO.....	63
Géneros y subgéneros.....	64
Formas de organización externa.....	85
Títulos.....	94
Tiempos y lugares de acción.....	105
Ambientes.....	121
Personajes.....	134
CAPITULO II: LA TRAYECTORIA DRAMATICA DE ARNICHES..	179
PERIODO 1888-1900.....	180
Introducción.....	180
Organización dramática.....	182
Esquemas organizativos.....	185
Revistas.....	187
Obras de enredo.....	193
Obras de pugna amorosa en ambientes populares.....	205
Obras de viajes.....	214
Personajes.....	223
Categorías de personajes: agrupaciones en relación con su función y contenido significativo.....	224
Los protagonistas.....	228
Universo de relaciones.....	235
Grado y formas de caracterización.....	237
Repertorio de tipos.....	245
El personaje coral.....	254

	1093
	Pag.
Recursos teatrales, musicales y cómicos.....	265
Recursos teatrales.....	265
Formas de segmentación.....	266
Apartes y monólogos.....	276
Escenografía.....	280
La música y los cantables.....	295
Clases de cantables.....	302
Número y proporciones.....	304
Grado de integración.....	306
Función de los cantables.....	309
Los resortes de la comicidad.....	315
Procedimientos de base lingüística..	317
Procedimientos no lingüísticos.....	328
Ideas y valores.....	333
¿Un teatro realista?.....	334
Entorno material y condiciones de vida.....	335
Organización del sistema social: roles familiares y sociales.....	343
El trabajo.....	350
El pensamiento arnichesco.....	352
La recepción de la obra.....	362
El papel del espectador.....	362
La recepción de la crítica.....	365
PERIODO 1901-1910.....	377
Organización dramática.....	377
La continuidad.....	379
Obras de enredo.....	380
Obras de viajes.....	384
La renovación.....	386
Obras de tipo.....	387
Melodramas. Obras melodramáticas de pugna amorosa.....	390

	1094
	Pag.
Pautas de conducta.....	403
Nuevos procedimientos y recursos.....	406
Personajes.....	411
Categorías y formas de agrupación.....	412
Los protagonistas de la acción.....	418
Repertorio de tipos.....	439
El personaje coral.....	447
Ideas y valores.....	451
Los determinantes de la conducta individual	455
Implicación en la realidad social.....	460
Recursos musicales, teatrales y cómicos.....	472
El componente musical.....	472
Recursos teatrales.....	483
Formas de división.....	483
Monólogos y apartes.....	489
Escenografía.....	491
La comicidad.....	505
El público y la crítica.....	522
PERIODO 1911-1920.....	533
Organización dramática.....	533
Revistas y obras de tipo.....	536
Enredos.....	537
Operetas.....	542
Estructuras de contraste.....	545
Doble nivel de estructura.....	549
Lo tragicómico como categoría dramática....	553
Una nueva modalidad: los sainetes rápidos..	568
Personajes.....	572
Universo general de personajes. Su	
distribución.....	573
Los protagonistas.....	577
El personaje coral.....	595
Repertorio de tipos.....	596
El pensamiento arnichesco.....	607

	1095
	Pag.
Visión de las clases sociales.....	612
Otros problemas sociales.....	622
La moral individual.....	624
Recursos musicales, teatrales y cómicos.....	628
La música y los cantables.....	628
Recursos teatrales.....	636
Las unidades de segmentación.....	636
Apartes y monólogos.....	644
Escenografía.....	647
Recursos cómicos.....	665
La recepción del público y la crítica.....	684
PERIODO 1921-1930.....	698
Organización dramática.....	698
Enredos.....	702
Pugna amorosa en ambiente popular.....	705
Melodramas.....	708
Estructuras de contraste.....	713
Comedias burguesas	716
Lo grotesco y tragicómico.....	720
Mecanismos de deformación.....	727
Personajes.....	735
Distribución de categorías.....	736
Protagonistas.....	740
Tipos y caracteres.....	757
El pensamiento arnichesco.....	768
Ideas políticas y sociales.....	768
Ideas morales y religiosas.....	782
Ideas estéticas. Su concepto del teatro.....	788
Recursos musicales, teatrales y cómicos.....	797
La música y los cantables.....	797
Los recursos teatrales.....	804
Formas de segmentación.....	805
Otros componentes del código teatral....	815
Escenografía.....	819
Elementos cómicos.....	836

	1096
	Pag.
Procedimientos lingüísticos.....	839
Recursos no lingüísticos.....	849
La recepción de la obra.....	856
El público.....	856
La crítica.....	861
PERIODO 1931-1943.....	872
Organización dramática.....	872
Melodramas.....	876
Tragedias grotescas.....	878
Estructuras de contraste.....	886
Otras obras.....	889
Personajes.....	897
Protagonistas.....	902
Tipos y caracteres.....	910
El pensamiento y las ideas.....	919
La República.....	923
La guerra y la posguerra.....	934
Recursos musicales, teatrales y cómicos.....	940
La música.....	940
Los recursos teatrales.....	944
Formas de segmentación.....	947
Monólogos y a partes.....	954
Escenografía.....	955
Recursos cómicos.....	972
La recepción.....	987
Análisis de un caso: El manuscrito de	
A mi no me quiere nadie.....	995
CONCLUSIONES.....	1012

TOMO II

TEXTOS Y DOCUMENTACION

APENDICES

APENDICE 1

LAS PELUCONAS

Zarzuela cómica en un acto, original y en prosa.

Carlos Arniches y Gonzalo Cantó

Música de Ruperto Chapí

REPARTO

PERSONAJES

ACTORES

Rosalía

Srta. Pino

La tía Blasa

Sra. Vidal

D. Salvio

Sr. Mesejo (J.)

Quintín

" Rodríguez

Clemente

" Mesejo (E.)

El tío Esquilas

" Ripoll

D. Macario

" Sanjuán

Gabino

" Carrión

Concejal 1º

" Codorniu

Concejal 2º

" Ruesga

Concejal 3º

" Sánchez

Coro general

La acción en un pueblo de Asturias.

Epoca actual

ACTO UNICO

Al foro, telón de campo. A la izda. casa rústica. A la derecha, una choza.

ESCENA 1ª

Rosalía

Música

Rosalía

Adiós risueños prados
hasta mañana,
que ya escucho el tañido
de la campana,
y es temerario
ir de noche por sitio
tan solitario.

Me doy tono
porque es para mi el carro
más que un trono.
La...la...laá...
Ya de decirte me canso
que ella tu amor no respeta
y que eres más buey que el manso
que tira de la carreta.

Desde que un beso le di

ayer como hoy
por quien soy
solita vengo
solita vengo
solita voy.
Voy y vengo
sobre alfombra de musgo
que yo tengo.

A la carreta uncidos
dos bueyes tengo
que detienen su marcha
si me detengo
si aprieto el paso
para no fatigarse
no me hacen caso.

Arre manso
porque de ir dando tumbos
ya me canso.
La...la...laa...

Tan solo porque te quiero
con el alba al prado voy
ven a verme que te espero
en el mismo sitio que hoy.
Ya no se acuerda de mí
yo le soy fiel
le soy fiel

ya no me quiere
ya no me quiere
como yo a él.

Arre manso
mira tú que ya es la hora del descanso.

Hablado

Soo! Siá trai! Siá trai! Quieto manso! Soo! Madre! Madre! ¿Pero dónde se habrá metido mi madre? Puede que estea retirando el ganado de los pradus. Peru calle, ya sé dónde está. La campana me lo dice... en la Iglesia! Hoy como último día del novenario del pobre señor Conde que en paz descansa habrá idu al rosario. Y voy a tener que descargar sola la carreta. Claru! Semus dos mujeres solas para todú! Ya le digo yo a mi madre todus los días que nus hace falta un hombre, y ella que no, que lus hombres no hacen falta para nada. Pero vaya si sirven! Los hombres sirven para el gobierno de la casa, sirven para la labor de la tierra, sirven para vender el queso, sirven para... para... ¿yo creo que no sirven para nada más! U puede que sí... U puede que no! ¿U que sé yo! Y qué triste paséme el día! Sin venir Quintín a ayudarme a curtar un mal brazadu de yerba! Aunque la verdad es que como le tiene tanto miedo a mi madre, no se habrá atrevido el pobre. En fin, antes de descargar la carreta, llenaré la ferrada para echar el agua a los bueyes. ¿Qué fresquita viene y qué clara!

ESCENA II

ROSALÍA.QUINTÍN

Quintín - ¡Rosalía!
 Rosalía - ¡Quintina!
 Quintín - ¡Está tu madre?
 Rosalía - ¡Non!
 Quintín - ¿Non? ¡Oye!
 Rosalía - ¿Qué?
 Quintín - Quieres entonces que te gaste una groma
 con una piedra?
 Quintín - ¡Mira!
 Rosalía - ¡Hombre! Qué gromas tienes!
 Quintín - ¡Ja! ¡Ja!
 Rosalía - ¡Qué bruto! Mojásteme toda, mira!
 Quintín - Si ha sido un divertimento, tonta.

Música

Quintín ¡Rosalía mía!
 Rosalía ¡Calla, condenado!
 Quintín ¿Me dejas que salte
 y apague la sed?
 Rosalía ¿Saltar? No lo pienses
 Quintín Pero si estás sola.
 ¡Yo salto!
 Rosalía ¡Quintín!
 ¡Saltaste!
 Quintín ¡Salté!

Rosalía ¡Márchate!

Quintín ¡Tuntona!

Rosalía ¡Yo nunca creía...

Quintín Y yo me pensaba
que te alegrarías.
Anda, no te enojés.

Rosalía Si es que no me atrevo

Quintín Por Dios, no me mojes
que es el traje nuevo.

Rosalía ¡La culpa no tengo!
si así te rechazo!

Quintín Pues mira, yo vengo
pa darte un abrazo.

Rosalía ¡Abrazarte, nunca!

Quintín ¡No seas ingrata!
Mira Rosalía
que meto la pata.

Rosalía Si ya sabes Quintín que el cura
non quiere que abracés
y hace tiempo que se me figura
que casu no le haces.
Si contigo me encuentra en el pradu
regaña y se ofende
y si vuelvo charlando a tu lado
también me reprende.

Quintín Pues si el cura, mi bien, no tuviera
sotana y manteo
y no fuera tan viejo, tan bajo,

tan gordo y tan feo
con él se encontrara en el campo
contigo algún día
y mirara la cara de cielo
de mi Rosalía
en vez de maitines
diría sincero
atrás los latines
y viva el salero!

Rosalía

Pues él me aconseja
todo lo contrario
si voy a la reja
del confesonario.

Quintín

Porque allí está preso
y está muy oscura
la iglesia y por eso
no ve tu hermosura.
Y si él te quisiera
sentiría aquí
pues... esos temblores
que me dan a mí.

Rosalía

Que me incomodo.

Quintín

No me rechaces.
Este es el modo
de hacer las paces.
¡Ay mi Rosalía!

Rosalía

¡Ay Quintín mío!

Quintín

Deja que me ría

Rosalía ¡Cállate por Dios!
Quintín Si el cura nos viera.
Rosalía No seas impío
Quintín Deja que te quiera
Rosalía Pues querámonos.
Quintín ¡Abrázame!
Rosalía ¡Nada!
Quintín ¡Escúchame!
Rosalía ¡Dale!
 ¿No ves la ferrada?
 Ya el agua se sale.

Hablado

Rosalía - Pero dime Quintín...¿Qué hiciste hoy que
 non viniste al pradu?
Quintín - Pues estúveme todú el día...Oye,pero non
 está tu madre, de veras...?
Rosalía - ¡Non!
Quintín - Pues hoy tenía que regar las berzas, pero
 estúveme pensando en tí!
Rosalía - ¿Y dejaste las berzas?
Quintín - ¡Que más berza que tú!
Rosalía - Pues yo paséme el día cortando yerba y
 aunque díjome mi madre que trajera para
 acá la nuvilla, víneme curriendo pur si
 llegaba!
Quintín - ¿Y dejaste al animal pur mí?
Rosalía - ¡Que más animal que tú!

- Quintín - ¡Resalada!
- Rosalía - ¡Zalamero!
- Quintín - ¡Culiflor!
- Rosalía - ¡Quita allá! Que ya te he dicho que nun quiero que apretes, hasta que me lean la pístula!
- Quintín - Bueno Rosalía, y ahora te diré a lo que he venido.
- Rosalía - ¿A qué?
- Quintín - Pues víneme a las resultas de lo que hablamos ayer.
- Rosalía - ¿De que tu padre le hable a mi madre?
- Quintín - ¡La hable!
- Rosalía - ¿Pa ver si nus casan?
- Quintín - Pa ver.
- Rosalía - ¿Y que le dijiste a tu padre?
- Quintín - Pues díjele lu del casu: que la mujer es las custilla del hombre y tú eres la custilla de mi y yo quió custillas.
- Rosalía - ¿Y qué cuntestóte?
- Quintín - Que ya se le daba a él que semos aparentes yo y tu!
- Rosalía - Natural, porque si tú tienes castañas...
- Quintín - Tú tienes bellotas.
- Rosalía - Si lo juntamos todú...
- Quintín - ¡Cascaju! Y es lo que mi padre: que si tú tienes amenistración, aumentarás lo

poquito que yo tengo y díjome que vendría, hablaría a tu madre y la diría: a mí non me estoba un nieta y a usté? y si decía que no ¡pum!, la pístula y el año que viene...

Rosalía

- ¿Qué?

Quintín

- ¡Abuelus!

Rosalía

- ¡Ay,ojalá! Lo malu es la tema que te tiene mi madre porque dice que eres un desastradu.

Quintín

- ¿Desastradu yo? Y en cerca de cuatro años me he afeitado lo menos dus veces pa estar ailigante?...

Rosalía

- Ya lu sé, peru como ella tiene esas furias de caráuter...

Quintín

- Dímelo a mí lo fiero que es que siempre me arrea con el palo de la azada.

Rosalía

- Pues anda, marcha, nun sea que venga.

Quintín

- Nun mande Dios que me pille aquí.

Rosalía

- Yo voy a entrar el agua dentro.

Quintín

- Quita, tuntona, ¿y vas a cargarte estando yo aquí?

Trae y verás.

Rosalía

- ¡Cuidadu!

Quintín

- ¿Dónde la viertu?

Rosalía

- Ven

ESCENA III

Dichos. BLASA

- Blasa - ¡Rosalía!
- Rosalía - ¡Mi madre!
- Quintín - ¡Y trae la azada!
- Blasa - ¡Tú! ¡Granuja!
- Quintín - ¡Yo!
- Blasa - Tú con ella... y ella sola!
- Rosalía - Nun señora, nun estaba sola, estaba conmigo!
- Blasa; - ¡Pillu!
- Quintín - ¡Ay pur Dios, tía Blasa, que se me vierte!
- Blasa - ¡Tunante!
- Rosalía - ¡Peru madre!...
- Quintín - ¡Sujétala!
- Blasa - Te sacu...
- Rosalía - Si vino a decirme...
- Quintín - ¡Qué si quería usted ser agüela!
- Blasa - ¡Granuja! Largo de aquí ú te sacu los ojos...
- Quintín - ¡Los ojos! ¡Los ojos! ¡Tía gruñona!
- Blasa - ¡Tuno! Y tú, condenada, a casa.
- Rosalía - Pero si le quiero!
- Blasa - Y como yo le vuelva a ver cerca de la mi...

- Quintín - ¡Será usted agüela!
- Blasa - ¡Pillo, más que pillo!
- Rosalía - Si es que...
- Blasa - Pero ¿por qué no le habré matao? Vamos, si debí cogerle a él y estrujarle, cugerte a tí y estrujarte y cugirme yo y estrujarme por no haberlu estrujao! Pero ¿pur qué seré yo una malva, pur qué?
- Rosalía - Yo que sé, pero cuando dos se quieren...
- Blasa - Calla, calla, que se me acaba de acabar la bondad. Y lo que tienes que hacer es llenar dos jarras de vino porque después del rosario del señor Conde que en paz descansa si quiere, díjume don Salvio, el Alcalde, que vendría por aquí con todos los del funeral.
- Rosalía - ¡Bueno!
- Blasa - ¡Yo! Casar a la mía hija con ese granuja holgazán que se casaría y sería borracho y la mía hija que es una manteca nun sería capaz de pegarle una paliza, la conozco, nun sería capaz de pegársela!
- Rosalía - ¿Qué?
- Blasa - Que nun serías capaz de pegársela!
- Rosalía - ¡Pues claru!
- Blasa - ¡Calla, calla! Ya viene hacia aquí toda la gente del rosario. Vamus, que non quieru conversación. ¡Vamus!

Rosalía

- ¡Voy!

ESCENA IV

D. SALVIO. CLEMENTE. CONCEJALES 1º, 2º Y 3º. Coro general.

Música

----- ¡Ay, pobre señor Conde
que bueno era!

----- Pero por Dios no lloren
de esa manera.

Todos Dios le tenga en la gloria
pobre señor
y honremos la memoria
del bienhechor.

----- ¡Era un ángel!

----- ¡Era un santo!

----- No podía

ver sufrir
pues valía
tanto y tanto
que su muerte
es de sentir.

...

Amparaba
al desvalido
no cesaba

de hacer bien.

Desde el suelo

subió al cielo

requiescat in

pace. Amén.

...

----- ¡Ay, pobre señor Conde...

----- A mí me tenía

profundo cariño.

----- Lo mismo que un niño

se hacía querer.

----- Su casa se veía

a toda hora abierta.

----- Cerrada su puerta

no supo tener.

----- Contento la mano

tendía al mendigo.

----- ¡Del pobre era hermano

por su caridad!

----- Pues era y no en vano

de todos amigo

por ser buen cristiano

y por su bondad.

Que el Señor le recoja en su seno

y su amparo nos dé desde allí

y la Virgen le premie lo bueno

que fue para mí.

...

Hoy es día de pésame y duelo
 por el Conde recemos a Dios
 que él de fijo estará desde el cielo
 rogando por nos.

...

----- ¡Ay, pobre señor Conde
 qué bueno era!

----- Pero por Dios, no llores
 de esa manera.
 Pues nada se remedia
 llorando así.

Ellas ¡Ay, pobre señor Conde!
 ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji!

Hablado

Todos - ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji!

Don Salvio - ¡Sí! Llorad, hijos de esta localidad,
 llorad como lloramus estus y yo que somos
 el cabildo... u el Ayuntamiento si se
 quiere...llorad! Y ahora callarse un pocu
 y venga esa silla!

- ¡Sujeta!

Todos - ¡Chits!

D. Salvio - Hijos de este pueblo: soy el alcalde, cun
 perdón sea dicho y por lo tanto no sé
 hablar; sé llorar y lloro, y lloru porque
 hemus perdido al señor Conde, al gran
 proteztor de este pueblo, que ha fallecido

en la flor de la edad, a los setenta y seis años de la misma; al señor Conde, que era el gran protector de este pueblo y que se ha gastao en mejoras para el pueblo en menos de veinte años más de doscientos reales.

Todos - ¡Ay!, pobre señor Conde!

¡Ji! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji!

D. Salvio - Por eso, después de haberle hecho el funeral y de haberle rezao el rosario, es preciso para honrar su memoria que empecemus todus, ahora que se ha muertu... a hacer el mau... mau... mau...

Clemente - ¿El gato?

D. Salvio - ¡Calla, animal! El mausoleo que yo quería hacerle en vida y que él no quería, y que yo quería pa que se acordara de nosotros al testar. Por lo tanto, lloremus hijos de este pueblu, por si acaso se ha acordao!...

Todos - ¡Ay, pobre señor Conde!

¡Ji! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji!

D. Salvio - Por lo tanto, este Ayuntamiento no puede olvidar que ese hombre el año pasao le regaló un traje a la mujer de este Ayuntamiento y le compró unas botas al hijo de este Ayuntamiento. He dicho...

Todos - ¡Bien, muy bien!

- D. Salvio - Si no es eso: digo que he dicho botas y miento, fueron zapatos, pero es igual. ¿Y no es esto pá llorar, hijos de esta localidad?
- Todos - Ay, pobre señor Conde
etc.etc.
- D. Salvio - Y por último...
- Todos - ¡Chist! ¡Chist!
- D. Salvio - Requiscat in pace
- Todos - Amen!
- D. Salvio - Y ahora todo el mundo pá el pueblo que se ha terminao el acto.
- Todos - Ay, pobre señor Conde
¡qué bueno era!
etc.etc.

ESCENA V

DON SALVIO. CLEMENTE Y CONCEJALES 1º, 2º y 3º

- D. Salvio - ¿Conque cómo he estado?
- Conc.2º - Ha hecho usted llorar a las mismas piedras.
- Conc.1º - ¡Hasta un animal hubiese llorado!
- Conc.2º - Míreme usted a mí.
- D. Salvio - ¡Pur vida de...! ¡Malus diantres!
- Todos - ¿Que és?

- D. Salvio - ¡Hombre! Que se ma olvidao decir aquello que me dijiste de que la culpa de todo era de la parca fría.
- Conc.3º - ¡Es verdad! ¿Quié usted que lus llame otra vez?
- D. Salvio - No, déjalo, me esperaré y el día que se muera el Cura u cualquier concejal de oposición lo suelto!
- Conc.1º - U cualquiera de nosotros
- D. Salvio - Hombre, vosotros no, mientras estemos en el poder, que procuraremos estarlo siempre.
- Clemente - La muerte no respeta nada. ¡Pulvis este et in pulvis reverteris!
- D. Salvio - ¿Han oído ustés? ¡Peru qué hijo tengo! Cada palabra una sentencia.
- Conc.1º - ¡Este chico va a ser la honra del pueblo!
- Clemente - ¡Mens sana in corpore sano!
- Conc.2º - Tendrá usted gana de que cante misa.
- D. Salvio - Figúrese usted. Por eso estoy deseando que se acaben las vacaciones, pá que se vuelve al Seminario.
- Conc.1º - ¿Y en qué año está?
- Clemente - ¿Yo? En el mil ochocientos noventa y seis.
- D. Salvio - Si dice de carrera...
- Clemente - ¡Ah! Pues de carrera, dentro de tres ya me ordenaré.
- D. Salvio - Este chico tenía que ser cura, tiene el

- nombre de Papa. ¡Clemente! Ya ha habido Clemente primero, Clemente 2º, 3º y 4º...
- Conc. 1º - Tú serás 5º.
- Clemente - Si no me ponen un hombre, sí señor.
- Conc.2º - ¡No cae en ná!
- Conc.1º - ¡No tiene hiel!
- D. Salvio - Pues por eso no lo suelto de la mano, porque hay cada mujer...Ayer le dejé un rato y le cogieron por su cuenta Pepita, la hija del médico y Pepita, la del tío Rufo y vino a casa con un dolor de cabeza...
- Conc. - ¿De qué?
- Clemente - De las Pepitas digo yo que sería.
- Conc.1º - Ná, que Dios le haga un santo... porque borrico ya lu es!...
- D. Salvio - Y usté, y usté que lu vea.

ESCENA VI

Dichos y GABINO

- Gabino - ¡Señores! ¡Don Salvio! ¡Señores!
- D. Salvio - ¡Gabino!
- Conc.1º - El pasante del notario ¿Qué ocurrirá?
- Gabino - ¡Vengo ahogándome! Yo... Una...
- D. Salvio - ¡Vienes sofocado! ¿Qué te pasa? ¿Qué

- D. Salvio - ¡Vienes sofocado! ¿Qué te pasa? ¿Qué sucede?
- Gabino - ¡Una cosa extraordinaria! ¡Una noticia estupenda!
- Todos - ¿Qué es?
- Gabino - Ahí... Ahí viene el señor notario que les dirá a ustedes... ¡Don Macario, aquí... aquí están los señores!
- D. Salvio - ¡Corriendo! ¡Ahora los sabremos todo!

ESCENA VII

Dichos y DON MACARIO

- Macario - ¡Don Savio!
- D, Salvio - ¡Venga usted acá! ¿Qué hay? ¿Qué hay?
- Macario - Cosas importantísimas, gravísimas, una cosa asombrosa, atroz!
- D. Salvio - ¡Al grano!
- Macario - Pues nada, que ha venido a verme el albacea del señor Conde.
- Todos - ¿Y qué?
- Macario - Y hemos hablado y me vestí corriendo... por cierto que... ¡pero cómo voy!
- Gabino - Que todo lo lleva usted al revés.
- Macario - Es verdad!
- D. Salvio - ¡Y está usted arreglado! ¡Siga usted!

- Macario Pues oigan ustedes. ¡Que el Conde ha
dejado una herencia! ¡Mil onzas de oro!
- D. Salvio - ¿Pero a quién? Reviente V. de una... [vez]
- Macario - ¡No lo sé, ni lo sabe nadie! ¡Es un caso
estupendo!
- D. Salvio - ¡Un legao!
- Gabino - ¿Será para el fondo de calamidades del
Ayuntamiento?
- D. Salvio - No, porque las calamidades del
Ayuntamiento somos nosotros los encargaos,
digo...
- Macario - No, no es nada de eso. Verá usted lo que
me ha contaó el albacea. Ayer abrieron el
testamento y leyeron un párrafo en que
decía el señor Conde, y aquí entra lo
gordo, que en este pueblo, y en una fecha
que no indica, tuvo amores secretos con
una mujer soltera.
- Todos - ¡Oh!
- Clemente - ¡Uy, qué pecado!
- Macario - Como...
- D. Salvio - Aguarde usted, que hay papel blancu! O si
no, estáte aquí, peru tápate los oídos...
Siga usted
- Macario - Bueno, pues como consecuencia de aquellos
amores nació una criatura.
- Todos - ¡Oh!
- D. Salvio - ¡Diantre! ¡No te destapes! ¿Y qué más?

nombre de la criatura ni el de la madre por si en la actualidad esta estuviera casada y no le conviniese hacer público este deslíz de su juventud...

Conc.1º

- ¡Arrea!

Macario

- Pero el Conde a su muerte, para no dejar en el infortunio a esa criatura, hace un legado a su favor de mil onzas.

Todos

- ¡Oh!

Conc.1º

- ¿Pero sin decir quién es?

Macario

- ¡Sin decirlo!

Gabino

- ¡Una fortuna!

D. Salvio

- ¡Diez y seis mil duros!

Clemente

- ¿Cuántos hijos van?

D. Salvio

- ¡Diez y seis mil!

Clemente

- ¡Caracoles!

D. Salvio

- Bueno, pero esa criatura ¿es macho u hembra?

Macario

- No se sabe.

Conc.1º

- ¿Entonces esa herencia quién la va a recoger?

Macario

- ¡Pues eso es lo estupendo! Dice el Conde que esas mil onzas se entregarán a la persona, hombre o mujer, que presente un medallón de plata...

D. Salvio

- ¿Eh?

Macario

- Un medallón de plata que tiene dentro el retrato del Conde y fuera unas iniciales

y que él mismo colgó al cuello de la criatura.

- Todos - ¡Oh!
- D. Salvio - ¡Ah! (Es ella)
- Macario - ¿Qué es?
- Todos - ¿Qué le pasa a usted?
- D. Salvio - ¿Un medallón dice usted?
- Macario - ¡Sí!
- D. Salvio - ¿Y colgado al cuello?
- Macario - ¡Sí!
- D. Salvio - ¡Qué cosa más rara, hombre! (Yo me callo. Es ella, no hay duda)
- Gabino - ¿De modo que quien tenga el medallón...?
- Macario - ¡Es el hijo o hija del Conde!
- D. Salvio - ¿Y qué hacemos?
- Macario - Pues irnos al Ayuntamiento donde aguarda el albacea para hablar con usted.
- Conc.1º - ¿Para ver si se averigua quién sea el afortunado o la afortunada?
- D. Salvio - ¡Esu! Pues nada, vamos corriendu!
- Todos - ¡Vamus!
- D. Salvio - ¡Mil peluconas! Una fortuna. ¡Y es ella! - Esas mil onzas serán para mí. ¡Tú destápate y arrea!
- Clemente - ¿Se han acabado ya los hijos?
- D. Salvio - Hace rato. Vamos.

ESCENA VIII

EL TIO ESQUILAS Y QUINTIN

- Esquilas - Vaya, ya estamos aquí.
- Quintín - Ya estamos, y usted padre no se acobarde, y entremedias de la visita le dice usted a la tía Blasa que la chica es aparente y la pide la mano y lo consiguiente.
- Esquilas - ¿Y dices que la tía Blasa está hoy suciable?
- Quintín - Hecha unas malvas; misté, he hablao con ella antes y ni un arañazo siquiera.
- Esquilas - Bueno, entonces adrentu. Peru aguarda, por si acaso.
- Quintín - A...ave...ave maría purísima
- Quintín - ¿Qué ha sidu?
- Esquilas - Nada, es el saludo ¡Ave María Purísima!

ESCENA IX

Viejas y viejos

Música

El pasante que tiene el notario
que es un chico de mucha conciencia

con misterio lo del medallón.
Nos ha hablado del Conde y del hijo
y que al hijo le deja una herencia
aunque nada se sabe de fijo
y se ignora si es hembra o varón.
¿Quién podrá ser
esa mujer
que el Conde amó?
Nunca lo creí.
Cuando hoy lo vi
me sorprendió.
¿Será la Pascuala?
¿Será la Manuela?
que ha sido muy mala
en su juventud?
¿Será la tía Gala?
Porque la tía Mela
ha sido modela?
y aún es de virtud.
Quién podrá ser
esa mujer
etc.etc.

Ellas

¡Ah!

¿Si será?...

Ellos

¡Ah!

¿Si será?...

Porque he sabido
que siempre ha sido

la hipocritona
 más coquetona
 que muchas son.
 Y esta beata
 sé que de plata
 tiene y esconde
 tal vez del Conde
 el medallón.

Ellas

Y que ella sea
 siendo fea
 ¿Cómo ni dónde
 de ella el buen Conde
 se enamoró?
 Yo fui otra cosa
 yo he sido hermosa
 y todavía
 lo soy hoy día
 lo que ella no.

¡Pobre marido!

¡El se hace el tonto!

Sépase pronto

ya la verdad.

El mal ya viene
 de muy antiguo
 yo me santiguo
 ¡qué atrocidad!

¿De quién sospechas?

Dímelo a mí

Pues yo de todas
menos de tí.

Yo aun cuando es grave
recelo de...

Pues quien no sabe
lo que ella fue

Yo siempre he oído
de ella decir...

¡Chist! Que el marido
te puede oír.

Debe esa vieja
de ser capaz

Déjala, deja
déjala en paz.
Ellas
Qué buena que he sido
yo en mi juventud
pues nunca he tenido
más novio que tú.

A mí me sucede
lo mismo que a tí

De mí no se puede dudar
dudar.

Ni de tiii.

Jamás tuve un lío

Pues yo he sido igual

De tí no me fío

Pues haces mal.

De joven has sido

un gran calavera

Y tú has presumido

como la primera

Luciendo el refajo

luciendo el pañuelo

luciendo...

Ellas

¡Más bajo!

¡Jesús, y qué agüelo!

¡Jesús, qué mujeres!

¡No armemos belén!

¿Me quieres?

¿Me quieres?

¡Mi cielo!

¡Mi bien!

ESCENA X

D. SALVIO. DON MACARIO. CLEMENTE. GABINO

D. Salvio

- ¡Vengan ustedes! ¡Vengan ustedes!

Clemente

- Peru padre, yo estoy reventadu

Macario

- ¡Yo echo el cuajo!

Gabino

- ¿Pero que le pasa a usted que nos ha
traído corriendo de este modo?

D. Salvio

- Ustedes han oído que he dicho al albacea
que no sabía nada?

- ¡Pues lo sé todú!

- Macario - Pero todo qué?...
- D. Salvio - ¡Chist!
- Que sé que la heredera del Conde es una mujer.
- Macario - ¡Una mujer!
- Todos - ¿Qué mujer?
- D. Salvio - ¡La Rosalía!
- Todos - ¡La Rosalía!
- Macario - ¿Pero ella lleva el medallón?
- D. Salvio - Colgado aquí.
- Clemente - ¡Es verdad! Yo también lo he visto ahora que caigo.
- Macario - Y si lo lleva aquí ¿usté cómo ha visto que lo lleva?
- D. Salvio - ¿Yo? Por...una casualidad.
- Macario - ¿Y tú?
- Clemente - ¿Yo? por una rendi...digo, por otra casualidad.
- Macario - ¿De modo que el dinero...?
- D. Salvio - ¡Será para ella!
- Gabino - ¡La Rosalía con una fortuna!
- Clemente - Si siempre he dicho yo que era riquísima.
- Macario - Entonces corramos a decirle al albacea que hemos descubierto...
- D. Salvio - ¡Chist! ¡Quieto! ¡Calle usted, so burro! - Qué vamos a decir. No decimos pero que ni media palabra a naidie.
- Gabino - Pero ¿por qué?

- D. Salvio - Porque tengo un plan.
- Macario - ¿Qué plan?
- D. Salvio - El de quedarme con el dinero ¿Qué te parece el plan?
- Clemente - ¡Rataplán!
- Gabino - Pero usted...con las mil onzas... Y ¿cómo?
- D. Salvio - Las mil peluconas vienen a mi poder porque la Rosalía se va a casar con este.
- Gabino - ¿Eh?
- Macario - ¿Conmigo? Pero ¿qué dice usted, papá?
- D. Salvio - Que esta misma noche empieces a hacerle el amor.
- Clemente - ¿Yo? ¿Pero qué le digo yo?
- D. Salvio - ¡Retrechera! ¡Salerosa! ¡Cara de cielo! -
- ¡Lo que te dé la gana!
- Clemente - Pero si digo al Rector del Seminario cuando sepa que dejo la carrera.
- D. Salvio - Pues le dices que tú querías decir misa pero que yo te dije que no dijeras nada y que por lo tanto te tienes que callar.
- Macario - ¿Y vas a perder los estudios?
- Clemente - ¡No se pierde ná!
- D. Salvio - Yo lo hago porque ese dinero, teniendo las tierras empeñadas como las tengo, es mi salvación, y si tú no me salvas...
- Clemente - ¡Papá!
- D. Salvio - ¿Qué?

- Clemente - ¡Salvao! Yo estoy dispuesto a todo
- Gabino - Es que la Rosalía tiene novio ¡Quintín!
- D. Salvio - ¡No tengas cuidao! ¡No lo quiere la madre!
¡Con que ná! Esta noche a las ocho sigues
la costumbre de todos los mozos de este
pueblo que es, pá declararse a una mujer,
regalarla un refajo. Por lo tanto, tú
vienes a las ocho con un refajo y una
guitarra.
- Clemente - ¿Para qué?
- D. Salvio - Para tocarla. Yo antes prepararé el
terreno y cuando tú vengas el sí porque ya
lo habré arreglado todo con su madre.
- Clemente - Pues hecho.
- D. Salvio - Y de todo esto ni una palabra a naidie ú
les reviento a ustedes. ¡Las peluconas son
nuestras! ¡Vamos por el refajo!
- Clemente - Y yo, si le parece a usted, me sacaré la
raya.
- D. Salvio - Bueno, y ustedes a despistar al albacea y
ni una palabra ú les reviento a ustedes.
- Gabino - ¡Sí! ¡Sí!
- Macario - ¡Anda!
- D. Salvio - ¡Anda!
- Clemente - ¡Ay, si me viera el Rector con el refajo!

ESCENA XI

DON MACARIO Y GABINO

- Macario - ¡Pero has visto qué tío más sinvergüenza!
- Gabino - ¡Se queda con las mil onzas!
- Macario - Y el borrico del hijo llevarse una
muchacha tan guapa!
- Gabino - ¡Y diez y seis mil duros!
- Macario - ¿Qué piensas?
- Gabino - ¿Yo? ¡Na! Y vendrá a las ocho y la traerá
un refajo y la dará serenata.
- Macario - Y se llevará el dinero.
- Gabino - ¿Qué piensa usted?
- Macario - ¿Yo? ¡Na! adiós, Gabino (si soy viejo...
pero si yo... serenata ¿eh? ¡Diez y seis
mil duros! Yo voy a ver quién me deja un
instrumento)
- Gabino - Yo estaba pá casarme con la hija del
notario, pero yo estoy en que no me caso.
Mil onzas... ¡si yo me atreviera! ¡Yo
vengo esta noches! ¿Dónde venderán
refajos? ¡Ah, ya sé!

ESCENA XII

EL TIO ESQUILAS Y QUINTIN

- Quintín - Pero si yo... ¡Ay! ¡Tía fiera! ¡Tía bruja!
- Esquilas - ¡Y decías que estaba suciable, eh? ¡Nus ha reventadu!
- Quintín - ¡Tigra!
- Blasa - ¡Granujas! ¡Canallas!
- Quintín - ¿Y sabe usté lo que la digo, tía Blasa? Que va usted echando un geniecito que va usted a que nun vuelva a poner los pies aquí.
- Esquilas - ¡Déjala!
- Quintín - Rediantre, que si no mirara...
- Esquilas - ¡Vamus, cálmate! ¿Le vas a pegar a la madre de una mujer que pué ser la suegra de tú que estás pa ser marido de una esposa como ella?
- Quintín - ¿Y puedo yo consentir que la haiga pegao a usted que pué ser el suegro de la hija de su madre que será la esposa de mí al ser la nuera de usted y le haigan pegau a usted y a mí?...
- Esquilas - ¿Yo sabes lo que calculo en mis cortos alcances?... Que pa mí es que non quiere

que te cases con la Rosalía.

- Quintín - ¡Pué que sea esu!
- Esquilas - El modo de despacharnos es pa hacer dudar.
- Quintín - La suerte ha sidu que me ha podido cuntener.
- Esquilas - La suerte ha sido que tienen pocus trastus que si no... Y eso que de la chica no la hemos pedido más que la mano.
- Quintín - ¡Digu! ¡Pues si la llegamos a pedir más nus balda! Misté dónde me ha dao con una cazuela. ¿Y sabe usté lo que siento?
- Esquilas - Quearte sin la chica.
- Quintín - Quedarte sin la chica y que se me hinchen las narices.

ESCENA XIII

DICHOS, BLASA Y ROSALÍA

- Blasa - ¿Peru aquí todavía?
- Rosalía - ¡Madre!
- Esquilas - Ya, ya nus vamos, descansa!
- Quintín - ¡Y ruéguele a Dios que nun se me hinche estu!
- Esquilas - ¡Desalmada!
- Blasa - ¿Peru qué querías? ¿Qué yo le diera a la hija mía a un vagu sin hacienda y sin ná?

- Quintín - Adiós, tía miles de reales.
- Esquilas - En fin, vámonos.
- Blasa - ¡No, aguardarse! Quiero que esto se acabe de una vez. Degüelvele todus los regalus.
- Rosalía - ¡Toma!
- Esquilas - ¿Pero qué regalos?
- Quintín - Las finezas que la hice.
- Rosalía - Un pañuelo de yerbas, dos varas de cinta culorada y el medallón.
- Quintín - Nun quiero nada, es decir, nun quiero más que el medallón porque nun es mío, que se lo dejé el año pasao pa que lo luciera.
- Esquilas - El medallón tómalo, que nun es nuestro.
- Blasa - ¡Toma!
- Quintín - Non quiero.
- Blasa - ¡Acaba pronto!
- Rosalía - Pero si nun quiere tomarme el pelu!
- Blasa - ¡Pues tíralo y adentro!
- Quintín - Y usted me quita la chica pero místelas si no la hago una.
- Blasa - Quita de ahí.
- Quintín - La robo a ella y a mi padre que no tiene más amparo que yo y nus vamos lus tres.
- Blasa - ¡Vaya usted de ahí!
- Los dos - ¡Tigra!

ESCENA XIV

DON SALVIO

Nada, que lo tengo todo preparado y las peluconas son mías. Ahora prepararé a la tía Blasa antes que venga Clemente a declararse. Porque la Rosalía es la hija del Conde, no me cabe duda, puesto que yo he visto que ella lleva el medallón de plata con las iniciales escondido en el pecho; ahora que yo no sé si lo esconde porque no le vean el medallón o porque no le vean las iniciales. Pero el caso es que cómo le pregunto a la tía Blasa si el conde es el padre de la Rosalía? Ella que es una tía tan fiera que se ofende de todo! ¡Calla, aquí sale! No, pues yo se lo pregunto. No hay otro remedio.

ESCENA XV

DICHOS. BLASA Y ROSALIA

Blasa	- Mira tú, cierra el establo!
D. Salvio	- ¡Buenas, tía Blasa!

- Blasa - ¿Quién?
- Rosalía - ¡Don Salvio!
- Blasa - ¿Qué quedará ese demontre de hombre?
- D. Salvio - ¿Sabe usted? Que pasé por ahí cerca y como sé que están ustedes recogiendo las castañas. díjeme, voy a ver cómo van esas pilongas.
- Blasa - No van mal.
- D. Salvio - Bueno, oiga usted, tía Blasa, yo he venido a tratar con usted de un asunto secreto y gravísimo.
- Blasa - ¿Qué asunto?
- D. Salvio - Tía Blasa, mi hijo deja la carrera.
- Blasa - ¿Por qué?
- D. Salvio - Porque quiere casarse con su hija de usted.
- Blasa - ¡Con mi hija! ¡Con una pobre!
- D. Salvio - Tía Blasa, tiene usted una fortuna.
- Blasa - ¿Yo? ¿Dónde?
- D. Salvio - En luntananza.
- Blasa - ¿Dónde está eso?
- D. Salvio - Muy cerca.
- Blasa - ¡Pero usted se burla! ¡Hable usted claro!
- D. Salvio - Hablaré, pero dígame la verdad como a un confesor.
- Blasa - Bueno, pronto, ¿Qué es?
- D. Salvio - Tía Blasa, usted ha tenido lus novios, así lu sé.

- Blasa - Sí, señor.
- D. Salvio - Y entre tantu novio, no ha tenido usté ninguno que fuera persona?
- Blasa - No.
- D. Salvio - Persona gorda, digo.
- Blasa - Gordos he tenido tres, uno de siete arrobas...
- D. Salvio - Digo alguno así como el señor Conde!
- Blasa - Si el Conde me dice tanto así le saco los ojos...
- D. Salvio - (Qué bestia). Bueno, pues hay que hablar sin arroveos. Tía Blasa, usté antes de ser vieja ha sido joven, a mí no me los niegue usté.
- Blasa - Le diré a usté.
- D. Salvio - Y la mujer es flaca y el Conde se ha acordado de que usté fue flaca.
- Blasa - Pero si de moza fui como una naranja.
- D. Salvio - ¡Bueno! Será que se ha acordado de que usté ha sido tenaja y se conoce que al morir ha dicho a cumponer tena..., digo, a cumponer los desavíos de la juventud y se ha acordado de aquello.
- Blasa - ¿De cuallo?
- D. Salvio - De aquello...
- Blasa - ¿De qué?
- D. Salvio - Tía Blasa, más claro: el Conde ha dejao una manda de mil onzas.

- Blasa - ¿A quién?
- D. Salvio - Mire usted la copia de su testamento. Lea usted. A la persona, hombre o mujer que presente un...
- Blasa - Un medallón de plata.
- D. Salvio - ¡Esu! Blasa ¡Con unas letras!
- D. Salvio - ¡El mismo! Y el que lu tenga es hijo del conde, y ese medallón le tiene su hija porque usted y el conde...
- Blasa - ¡Animal!
- D. Salvio - ¡Usted dispense!
- Blasa - ¡Ay, animal de mi! ¡Dios míos! El medallón que teníamos y yo que hice que se lo devolviera a Quintín. ¡El, él es el hijo!
- D. Salvio - ¿Qué dice usted?
- Blasa - Las mil onzas serán para mi hija, vaya si serán. Dios míos, y yo le he echado a él, al hombre más rico del pueblo! ¡Echéle, peguéle y zurréle! ¡Yo voy a buscarlo! Lo traigo, lo caso...
- D. Salvio - Ahora que...
- Blasa - ¡Rosalía!
- D. Salvio - Bueno, pero mi hijo...
- Blasa - Déjeme usted en paz. (Yo no pierdo tiempo)
- D. Salvio - Lo digo porque...
- Blasa - ¡Rosalía!
- Rosalía - ¡Voy!

ESCENA XVI

DICHOS. ROSALIA

- Blasa - Saca el paraguas que caen gotas.
- Rosalía - Madre, tome usted. ¿Pero dónde va usted?
- D. Salvio - ¿A dónde va?
- Blasa - ¿A usted que le importa? Voy por él, por Quintín! ¡Y le encontraré y le buscaré y le traeré.
- Rosalía - Déjele, usted, madre, pero si ya no le quiero.
- Blasa - No digas eso porque te reviento.
- Rosalía - Bueno, pero...
- D. Salvio - Vamos ahora a la...
- Blasa - Quite usted.
- Rosalía - Peru...
- Blasa - ¡A casa!
- D. Salvio - Se ha vuelto loca. Yo creo que estaremos conformes en...
- Blasa - ¡Y yo que le he dao en las narices! ¡Que no se le hayan hinchadu! ¡Dios mío! ¡Que lu encuentre tan chato comu era!
- D. Salvio - Bueno, pero... ¡Eh! ¡Chist! ¡Eh! Yo creo que la... ¡Diga usted que yo...! ¡Yo no la dejo!

ESCENA XVII

CLEMENTE, DON MACARIO Y GABINO

Música

Macario	He sido oportuno no he visto a ninguno; me subo al castaño sin más remisión. Cantar desde él quiero pues soy un jilguero cuando me acompaño con mi acordeón.
Gabino	Aquí viene un majo trayendo un refajo por si Rosalía lo quiere aceptar. Sin ser presumido yo soy un partido que no lo podría para ella soñar.
Clemente	De aquí no me muevo si no me la llevo lo que es esta breva será para mí. Y aun cuando regañe

su madre y me arañe
no hará que me mueva
ni a tiros de aquí.
Ya la guitarra
templada traigo.

Macario

Si se desgarran
la rama, caigo.

Gabino

Bien va el asunto.

Clemente

Yo doy el pego.

Gabino

Pues siga el juego.

Clemente

Yo no me arranco
con la canción.

Clemente

Ayer le dije a mi madre
que te quiero con locura
y que bien puede ser padre
quien quiso ser padre cura.
Algo al oído
en cuanto sea
yo tu marido.
te he de contar.
No seas ingrata
sal que te vea
quien serenata
te viene a dar.

Macario

Para verte y no ser visto
el mejor árbol escojo
el mejor árbol escojo
mira tú si seré listo

que si llueve no me mojo.

Al pie del árbol

ven a sentarte

para admirarte

sal pronto, sal.

Y si las ramas

se hacen pedazos

caeré en tus brazos

y menos mal.

Gabino

Siempre que te veo sudo

si me miras, me sublevas

me constipo y estornudo

con solo el aire que llevas.

Traigo un refajo

de arriba a abajo

bordado en sedas

que es para ti.

Aquí lo tienes

pa que lo estrenes

y me concedas

el dulce sí.

Macario

Mira como toca

el acordeón.

Clemente

Yo me vuelvo loco

Gabino

Yo aquí echo el pulmón.

Clemente

Tipitipitín

Macario

Chin, chan, chón.

Gabino

Topotopotón

Macario Suena otro instrumento.

Gabino Tocan la guitarra.

Clemente Se oye el acordeón.

Macario Tal vez sea el viento.

Gabino Será una chicharra.

Clemente Ha sido ilusión.

Los tres Quiéreme por Dios
muerte no me des
tú y yo somos dos
¡lo hemos dicho tres!

No se lo que vi,
intranquilo estoy
¿si vendrán por mí?
El miedo es atroz
mas no hay duda ya
cantando con voz
de trueno se irá.

Clemente Algo al oído etc.etc.

Macario Al pie del árbol etc. etc.

Gabino Traigo un refajo etc.etc.

Los tres Mira como toco
el acordeón etc.etc.

Hablado

Clemente - Pues señor, yo juraría que aquí hay más
instrumentos que el mío.

Macario - ¡Naa! Que pá mi que no soy solo yo el que
ha venido a tocar.

Gabino - Lo que es la última nota que he oído por

aquí ha sido un relincho.

Clemente

- No se oye ná!

Macario

- ¡El otro que ha cantado es Clemente! Si yo pudiera hacerle una jugarreta...

Gabino

- Es el hijo de Don Salvio, lo he conocido en la manera de relinchar. Si yo pudiera asustarlo...

ESCENA XVIII

DICHOS Y ROSALIA. Luego QUINTIN

Rosalía

- ¡He oído música! ¡Debe ser Quintín!

Los tres

- ¡Ella!

Rosalía

- ¡Pero no se le oye!

Clemente

- ¡Yo subo!

Macario

- ¡Ella! ¡Yo no me achico! Dejaré el acordeón colgado aquí.

Es mejor entrar sin instrumento.

Gabino

- Yo asusto a ese, pero no se ve nada! Si yo tropezara... ¿Qué es esto? ¡Contra!

Clemente

- ¡Diantre!

Macario

- ¡Cuerno!

Clemente

- ¿Quién se ha quejado?

Macario

- ¿Habrá sonado solo?

Gabino

- El instrumento de Clemente.

- Macario - Esto es que se le ha salido el aire.
- Rosalía - ¡Oyóse ruido otra vez! Lllamaré. ¡Chist! -
¡Quintín!
- Los tres - ¿Qué?
- Rosalía - ¿Estás ahí?
- Clemente - ¡Sí!
- Rosalía - Oye, estoy sola; aguarda que bajo. Súbete
al árbol no sea que venga mi madre en el
entremientras.
- Clemente - ¿Que me suba al árbol? Me subo.
- Macario - ¡Que me suba aquí y es Quintín! ¡Me
asesina! ¡Y se sube!
- Gabino - Yo salgo.
- Clemente - ¡Arriba!
- Macario - ¡Ah!
- Clemente - ¿Quién?
- Macario - ¡Yo!
- Clemente - ¡Don Macario!
- Macario - ¡Clemente!
- Clemente - ¡Usté; ¿Cómo está usté?
- Macario - ¡En el aire!
- Rosalía - Quintín...
- Los dos - ¡Ella!
- Gabino - Yo me aprovecho.
- Rosalía - ¿Dónde estás?
- Gabino - ¡Aquí!
- Clemente - Es Quintín.
- Macario - Calla!

- Rosalía - Acércate ¡Aquí!
- Gabino - ¡Que me aprovecho!
- Rosalía - ¡Estáte quietu!
- Clemente - Y todo eso era para mí.
- Macario - Y están bajo el paraguas.
- Clemente - Ya escampa.
- Rosalía - ¡Pero déjame! Y oye, mira, mi madre fuese a buscarte.
- Gabino - Yo le digo la verdad.
- Rosalía - ¡Ay, Quintín!
- Gabino - Rosalía, yo no soy Quintín.
- Rosalía - ¡Ah!
- Gabino - Yo soy...
- Rosalía - ¡Otro!
- Gabino - Otro que te adora.
- Los dos - Otro!
- Rosalía - ¡Un hombre!
- Gabino - ¡Que te ama!
- Rosalía - ¡Su silbido! ¡Quintín viene!
- Gabino - ¡Cuerno! ¡Quintín viene! Pues si me coge aquí... ¿Dónde me escondería yo? ¡En la choza! No, que aquí no estoy seguro. ¡Y ya viene! Yo me subo al árbol. Aquí estaré más seguro! ¡Eso!
- Clemente - No, aquí no, que no cabemos.
- Gabino - ¿Quién?...
- Macario - ¡Está ocupao!
- Gabino - Me corre mucha prisa. No puedo esperar.

Pero ¿quién?...

- Clemente - ¡Yo!
- Macario - ¡Gabino!
- Gabino - ¡Don Macario! ¿Qué hace usted aquí?
- Macario - Buscando nidos.
- Gabino - ¿Y tú?
- Clemente - Pues yo no pensaba andarme por las ramas.
- Clemente - ¡Callad!
- Gabino - ¿Quién es?
- Macario - ¡Quintín!
- Quintín - Nada. No contesta. ¡Estará durmida! Yo no quería güelver, pero me voy y me tira la casa, güelvo y me tira la madre. La chica me hace cara; la madre me la deshace... en total, que no sé qué hacer. Pero es lo que yo le digo a mi padre: ¿quién vive sin ella? ¿Quién vive?
- Clemente - ¡España!
- Macario - ¡Calla!
- Clemente - Si nos ha dao el quién vive.
- Quintín - Peru yo aquí me paso la noche.
- Gabino - Se la va a pasar aquí.
- Quintín - Me he purtado yo mal cun ella?
- Clemente - ¡No!
- Quintín - Pues entonces...Dios y todus lus santus saben... ¡Dianchu! ¿Qué es estu?... -
¡Chisto!...
- Los tres - ¡Oh!

Quintín - ¡Qué susto! Parecióme un...

Los tres - ¡Chist!

Quintín - ¡Diantre! Esu es un animal. ¿Qué será?...
 Y lo de abajo se alarga...pero ¿y lo de
 arriba? ¿Si será alguna treta de la tía
 Blasa para asustarme? Peru yo llamo a
 Rosalia. Yo subo a la ventana; si me
 oyera...

ESCENA XIX

DICHOS. BLASA. DON SALVIO Y CORO GENERAL. ROSALIA

Música

Quintín Tu madre en tu casa te tiene
 y el al pueblo se ha marchao
 abre pronto por si viene
 que no me tire un bocao.

Blasa Venid sin hacer ruido

D. Salvio Silencio y no chistar.

Blasa Que yo su voz he oído
 y aquí debe de estar.

D. Salvio Allí está en la ventana.

Blasa Aquel debe ser.

Clemente
 Gabino ¡Dios mío cuánta gente!
 Macario callémonos los tres.

Coro Vayamos sin ruido

que allí Quintín está
y ya lo de la herencia
al fin se aclarará.

Hablado

Blasa - ¡Quintín!

Quintín - ¡La tía Blasa!

Blasa - ¡Baja!

Quintín - ¡Dianchu!

Blasa - ¡Baja curdero mío!

Quintín - ¡Mi espelleja! ¡Pero que mi espelleja!

Blasa - ¡Hijo!

Quintín - ¡Sujetaíla! ¡Agarraíla!

Rosalía - ¡Madre!

Blasa - ¡Hijo de mi alma! ¡Hijo de mi corazón!

Quintín - ¡Chist! Oiga usted, ¿pero qué es esto?
Estu es peor que arañarme!

Blasa - ¡Ven, ven aquí! ¡Tú lu guardas! ¡Sácalo!

Quintín - ¿Peru qué?

Blasa - El medallón.

Quintín - ¿El medallón?

D. Salvio - El medallón que no es tuyo.

Blasa - ¡Sí que es suyo!

D. Salvio - Cállese usted.

Quintín - ¡Si no es mío!

D. Salvio - ¿Ve usted? Y me lu tienes que dar a mí que
soy la justicia pá dársela a su dueña que
es esta.

- Rosalía - ¿Yo?
- D. Salvio - Sí señora.
- Blasa
- D. Salvio - Y que se case con mi hijo...
- Rosalía - ¿Yo?
- D. Salvio - Sí señora!
- Blasa
- Quintín - No señora!
- Rosalía
- D. Salvio - Conque venga...
- Quintín - ¿Y usted quién es?
- D. Salvio - El suegro del medallón, digo de la dueña del medallón, sea la que sea...
- Rosalía - Pero si no es mío...
- Todos - ¿No?
- Quintín - ¡Pues claru! Y usted lo que quiere es casar a su hijo con la persona dueña del medallón ¿no es esu?
- D. Salvio - ¡Esu!
- Quintín - Pues todo se puede arreglar, porque el medallón es de mi padre que es viudo!
- Todos - ¿Qué?
- Quintín - Yo diré la verdad! Es de mi padre interinamente, peru es...
- Rosalía - (Pero es de una mujer)
- Quintín - ¡Pero es de una mujer!
- Blasa - ¿De cuál?
- Quintín - (¿Cuál diría yo?) Pues es de una que la

puede usted casar con su hijo...pero pur
Dios eh?

D. Salvio - ¡Dilo pronto!

Quintín - Pues es...de la hija del notario...

Música

Todos ¡Oh!

Macario ¡Ah! ¡Oh!

¿Qué es lo que he oído?

¡Ah! ¡Oh!

lo que he escuchado

Todos ¡Ah! ¡Oh!

Cómo ha caído.

¡Ah! ¡Oh!

Se ha horrorizado.

Hablado

Macario - ¡Miserable! ¡Calumniador!

Quintín - No, hombre! ¡Sujetarlo! Que no es de su
hija; que su hija lo tenía pero es porque
se lo dio uno.

Macario - ¿Quién?

Quintín - Pues...¡su dueño!

Rosalía - (Dí que el novio!)

Quintín - ¡Gabino!

Música

Todos ¡Oh!

Gabino ¡Ah! ¡Oh!

 ¿Qué es lo que he oído?

 ¡Ah! ¡Oh!

 ¡Otro ha caído!

 ¡Ah! ¡Oh!

 ¡Cómo le mira!

Hablado

Gabino - ¡Le ha faltado a mi familia! ¡Le intereso
 un órgano!

Quintín - No, hombre, no, que es mentira! (Recontra,
 pero si non se puede hablar, ahí está todo
 el pueblo) ¡No es suyo! ¡No me interese
 ná, que no es tuyo!

Gabino - ¿Entonces de quién es?

Quintín - ¿Pues saben ustedes quién sabe todú el
 misterio? ¡El de arriba sólo!

Música

Clemente ¡Quiá! ¡Quiá!

 De aquí no bajo

Todos Hay más

 de uno en el ajo

Clemente Yo, ya tengo hecho el nido

Todos Es que

 ya se habrá ido

.....

Lo que pasa hoy aquí
no lo pude soñar
y posible no es
el saber la verdad.
Medallón que fortuna das
medallón a mí
dime dónde estás.
Que si yo el portentoso tesoro
por tu influjo pudiera lograr
y en mis manos mirara yo el oro
mi esperanza podría alcanzar.
Medallón que fortuna das
medallón a mí
dime dónde estás.

Hablado

- | | |
|-----------|--|
| D. Salvio | - ¿De modo que se va a perder el dinero? |
| Quintín | - ¿Qué dinero? |
| Blasa | - Y yo creía que las mil onzas eran tuyas!
Te hubieras casado con esta y hubieran
sido mías. |
| Quintín | - ¿Qué mil onzas? |
| D. Salvio | - Las que ha dejao el Conde en herencia al
dueño del medallón. |
| Quintín | - ¡Diantre! ¿Pero ha dejado mil onzas? |
| Macario | - ¡Pues claro! |
| Rosalía | - ¡Dí que es tuyo! |

- Quintín - ¡Oigan ustedes!
- Todos - ¿Qué?
- Quintín - Que me daba vergüenza decirlo, pero el
dueño soy yo. aquí está.
- Gabino - ¡Suyo!
- Macario - ¡Tuyo!
- D. Salvio - ¡Tuya es!
- Blasa - ¡Suyo!
- Todos - ¡Suyo!

ESCENA ULTIMA

DICHOS. EL TIO ESQUILAS

- Esquilas - ¡Quintín!
- Quintín - ¡Chist! Callarse, que viene mi padre.
- D. Salvio - ¡Tu padre!
- Macario - ¡Tu padre!
- Gabino - ¡Tu padre!
- Quintín - ¡Chist!
- Esquilas - ¿Tú aquí? ¿Y no te ha arañao?
- Quintín - ¡Quiá! si nus deja que nus casemos!
- Esquilas - ¿Sus deja?
- Blasa - ¿Serás abuelu? ¡Lo sé todo!
- Esquilas - Pero mi hijo...
- D. Salvio - ¡Hijo! ¡Quite usted, hombre...!
- Macario - Ya sabemos que el heredero del Conde es su
hijo de usted.

- Esquilas - ¿Mi hijo? ¿Quién ha dicho que es él?
- Todos - ¡El!
- Esquilas - ¡Tú!
- Quintín - Sí señor, pero póngase usted delante: lo dije para que nus dejara casar.
- Blasa - ¡Ah, so pilllo! ¡No es tuyo! ¡que te has de casar con mi hija, so vago!
- Todos - ¿No es suyo?
- Esquilas - No; ese medallón lo regaló el Conde a una señora cuyo nombre juré callar y esa señora tuvo un hijo: luego marchóse del pueblo y mi mujer que entonces criaba a este amamantó a aquel niño que murió a los seis años.
- Quintín - ¡Fue hermano mío de lactancia!
- Esquilas - Y nosotros cunservamos el medallón que voy a entregarlo porque aquí nadie tiene derecho a esa herencia.
- Blasa - ¿Y querías que la dejara casar? Antes la meto fraila.
- D. Salvio - ¡Anda! ¿De modo que los diez y seis mil duros?
- Esquilas - Son doce mil pa los pobres y los otros cuatro mil me ha dicho el albacea que pá este y pá mi por haber recogido yo al niño aquel.
- Quintín - Pa nosotros...
- Blasa - Cuatro mil duros.

- Rosalía - ¡Madre, cuatro mil!
- Quintín - Tía Blasa, cuatro mil.
- Blasa - ¡Casarme! No tengo caráuter pá resistirme a ná.
- Clemente - Papá...¿canto misa?
- Todos - ¡Clemente!
- D. Salvio - ¡Baja, hijo, baja!
- Todos - ¡Já,já,já!
- D. Salvio - Oye, ¿te has traído una murga?
- Blasa - ¿Y qué hacían ustedes ahí arriba?
- Macario - Pues... un inventario.
- Gabino - Sí, el inventario de las bellotas.
- Clemente - Papá, ¿se perdió la herencia?
- D. Salvio - ¡Se perdió!
- Clemente - ¡Y yo que me había sacado la raya! Y qué hacemos.
- D. Salvio - Ná, todo el mundo al pueblo: túa casarte con la hija de don Macario y marcharos con la música a otra parte. Estos que se casen y tú a cantar misa y el día que estos se casen...
- Clemente - ¡Murga ya tienen! Nosotros, que cantaremos la siguiente copla:

Música

Que el tiro nos ha fallado
 confesar a ustedes quiero;
 los tres nos hemos quedado
 sin mujer y sin dinero.

APENDICE 2

A MI NO ME QUIERE NADIE

Farsa cómica en tres actos, original

Carlos Arniches y Antonio Paso

A MI NO ME QUIERE NADIE (*)

Original

Farsa cómica en tres actos original.

Personas: Aurita - Amelia - Visita - Lepoldina (doncella) -
Campillo - Laviña - Guillermo - D. Abel - Marcelino -
Maximiniano (criado).

La acción en Madrid, actualmente. Derecha e izquierda del
actor.

(*) El manuscrito original está transcrito sin alteración ninguna, por lo que puede aparecer alguna pequeña incoherencia o defecto de redacción. Unicamente, con el fin de hacerlo más comprensible, he introducido algunos elementos formales que clarifican la escritura sin modificar en absoluto el sentido: signos de admiración e interrogación a principio de frase, cuando sólo aparecían al final; el nombre del personaje que habla, en los casos en que sólo aparece un guión y se puede deducir con plena seguridad; y el número correspondiente a cada escena a partir de la tercera, que en el texto de Arniches no figura. Los dos últimos actos, escritos por Paso, no tienen marcadas las escenas.

ACTO PRIMERO

Ocurre en un gabinete muy lujoso de una casa de personas elegantes. al foro, en ochava, pared con una puerta por la que entran los que vienen de la calle. El resto del foro, pared con otra puerta que da a una terraza a cielo abierto, cuyo barandado se verá sobre un fondo de casas y azoteas. Es hacia medio día. En la terraza un sol fuerte.

Escena primera

AMELIA. D^a VISITA Y ELADIO

Amelia está en una sugestiva semidesnudez tomando un baño de sol tumbada en una "chaise longue" mimbrera, casi a la misma puerta de la terraza. al lado, en una butaca, D^a Visita, lee un periódico envuelta en una bata elegante. A Eladio no se le ve. Está afeitándose, se supone que en el cuarto de baño, con la puerta, que da a la habitación, abierta. Hará repetidas exhibiciones, con la cara llena de jabón, primero y en las distintas fases del afeitado después, según el diálogo lo indique. Se supone que Amelia y Eladio sostienen un altercado violento.

Amelia -(Se incorpora furiosa) ¡Te digo que no, señor, no señor y no señor!

Eladio -(Que sale del cuarto de baño furioso también, con la cara llena de jabón) ¡Pues yo te digo que sí señora, sí señora y sí señora! (Se oculta).

Amelia -(Incorporándose de nuevo) Pues yo te digo que no, señor.

Eladio -(Como antes) Pues sí, señora.

- Amelia -(Cada vez más furiosa) ¡Pues no, no y no señor!
- Dã Visita -No insistas, que se va a cortar.
- Amelia -¡Qué se va a cortar ese tonto!... No sabe. (Alto)
Y óyelo bien, Eladio, con tu poquedad de carácter,
nunca seremos nada, nunca!
- Eladio -(Sale echándose loción a la cabeza) ¡Me... me... me
alegro!
- Amelia -Te alegras porque no eres un hombre.
- Dã Visita -¡Pero hija!...
- Amelia -¡No, no lo es, tía, no lo es! (Bebe y fuma).
- Dã Visita -Bueno, pero no lo repitas que anda por ahí la
doncella y ya sabes lo que les gusta desmentir a las
señoras.
- Amelia -Si es que este marido me subleva, es un ave fría, un
pasivo, un...
- Dã Visita -Déjalo y toma tranquila tu baño de sol. (Mirando a
lo lejos) Es decir, tranquila... (confidencial) Allí
hay uno con unos prismáticos ¿no te has fijado?
- Amelia -¡Yo qué me voy a fijar con esta indignación que
tengo! (En voz natural y baja) Sale todos los días.
- Dã Visita -¡Qué sinvergüenza!
- Amelia -¡Yo qué culpa tengo!
- Dã Visita -Digo él.
- Amelia -Más lejos hay otros dos o tres, pero con este marido
mío no tiene una humor para nada! (Alto) Es un
apocado, tía, un cretino... Le digo a usted (fuma y
bebe) que si no fuera porque una es una infeliz, y
vería ese pinta, ese necio...

- Eladio -(Saliendo muy repeinado) Bueno, basta de insultos que ya me he afeitado.
- Amelia -No basta, que eres un idiota.
- Eladio -Y tú una estúpida.
- Amelia -(A su tía) ¿Ve usted?... ¡Pero a qué vendrá el insultarme ahora!
- Eladio -Sí, señora, una estúpida, insustancial y frívola.
- Dña Visita -Cálmate, hijo, que llevas la raya torcida.
- Amelia -¡Y me llama estúpida a mí!... A mí que...
- Eladio -¡A tí que no piensas más que en frivolidades: en el whisky, en el brige, en el tabaco y en el lujo! ¡Sobre todo en el lujo!
- Amelia -¡Yo en el whisky (bebe)... yo en el lujo!
- Eladio -Sí, señora, que no tienes más preocupación que la ropa.
- Amelia -(Poniéndose de pie) ¿Pero oye usted?... ¡que a mí me preocupa la ropa!
- Dña Visita -¡Hijo, por Dios, no seas injusto!
- Amelia -¡Yo la ropa, y no tengo camisa que ponerme!...
- Eladio -Porque no se usan; pero ayer pagamos dos mil pesetas por un palmo de tela y cuatro cintas!
- Dña Visita -¡Es que era un modelo de Pinochaga!
- Eladio -Un modelo de escasez.
- Amelia -Yo tengo que vestir como me corresponde.
- Eladio -Pero no desnudarte como no te corresponde.
- Dña Visita -Pero no discutáis eso... Si ahora la moda está tan trastornada, que si no te desnudas no vas vestida [que para vestirse hay que desnudarse].

- Amelia -Déjelo usted, tía... ¡si es un incomprensivo, un necio!
- Dña Visita -Bueno, pero ¿a qué ha venido esta trifulca?
- Amelia -Pues ha venido a que aquí donde le ve usted no tiene más que tres destinos particulares, dos por la y tarde y uno por la noche.
- Dña Visita -¡Corto sí es el pobre!
- Amelia -Y según están las cosas, hoy con tres sueldos no hay quien viva. Pues bien, ayer le ofrecieron para las mañanas la Secretaría General de la Sociedad Anónima La Defensa del Campo y no ha querido aceptarla.
- Eladio -No señora, no he querido.
- Amelia -A pesar de haberle ofrecido cuatro mil duros de sueldo.
- Eladio -Ni aunque me ofrecieran un millón, porque La Defensa del Campo es una Sociedad creada para la propagación de un espantapájaros con motor eléctrico y disco radiofónico que mueve los brazos y grita cada cuarenta segundos: "¡A picar a tu casa!", "¡A picar a tu casa!".
- Amelia -¡Y creo que no hay gorrión que se coma un grano!
- Dña Visita -¡Entonces, hijo...!
- Eladio -¡Pero cómo quiere usted que acepte yo un destino en una Sociedad dedicada a la propagación de espantapájaros llamándome Avecilla?... ¡Sería la irrisión de todo Madrid!
- Amelia -¿Y tú crees que por esa puerilidad se puede dejar un sueldo?

- Eladio -Yo, por no hacer el ridículo lo dejo todo.
- Dª Visita -Sí, pero cuatro mil duros más, gustándote como te gustan las patatas... piénsalo!
- Amelia -Lo que ocurre es que está acostumbrado a que usted cubra los deficits de nuestros presupuestos con su generosidad inagotable, y eso...
- Eladio -¿Quieres decir que me gusta vivir de gorra?
- Amelia -No lo sé, pero...
- Dª Visita -¡Por Dios, hijos, en los matrimonios todo lo que sea aludir a cosas que se lleven de bigote para arriba es de mal gusto!
- Eladio -A mí, lo que me ocurre es que quisiera que fueras un poco más sensata, más reflexiva ¡eso es!
- Amelia -(Bebe y enciende otro cigarro) ¿Más todavía?...
- Eladio -Y que comprendieras que según está la da hay que limitar seriamente el lujo y las superfluidades; a menos que un día la fortuna, llamara inesperadamente a nuestras puertas.
- (Suenan un timbre repetidamente. Quedan sorprendidos. Se miran)

Escena 2ª

DICHOS. MAXIMINIANO (criado) que aparece en la puerta, sorprendido y algo emocionado.

- Maxi. -Señores...
- Eladio -¿Qué pasa?

- Maxi. -Que ha llamado.
- Los tres -(Con asombro) ¿Quién?
- Maxi. -Que ha llamado el señor Laviña. Le he dicho, como siempre, que los señores no estaban, y me dicho: "Ya sé que no están; pero diles que necesito hablarles aunque no estén. Que no soy yo, que es la fortuna la que acaba de llamar a su puerta."
- Los tres -(Con asombro); La fortuna?
- Amelia -¿Ha dicho eso?
- Maxi. -Eso ha dicho.
- Da Visita -¡Qué extraña coincidencia!
- Eladio -Decir yo que la fortuna y...
- Maxi. -Les advierto a los señores que el señor Laviña viene pálido, tembloroso; debe ocurrirle algo raro; porque a mí me ha llamado Orosio, Secundino, Menelao, cuando saben los señores que me llamo Maximiliano que es mi única gracia.
- Eladio -Desde luego es chocantísimo que al decir yo...
- Maxi. -A mí al decirme que quien había llamado no era él sino la fortuna, me ha dado un vuelco el corazón, y por si acaso he quitado los abrigos del perchero: que eran dos, tres bufandas y un paraguas, salvo error u omisión; porque el señor Laviña, ante un perchero a veces tergiversa y en vez de colgar, descuelga. ¿Conque qué hago? ¿Le introduzco o le expelo?
- Amelia -Yo le oiría.
- Eladio -Esa extraña casualidad...
- Maxi. -A lo mejor se trata de una interviú de diez o doce

pesetas, salvo error u omisión.

Eladio -Por si acaso, si ves que la entrevista se prolonga, entras y nos le quitas de encima con cualquier pretexto.

Maxi. -Descuiden los señores, es mi especialidad. (Sale)

Amelia -Ojo, por si es un sablazo.

Eladio -Estoy al quite.

Escena 3ª

DICHOS Y LAVIÑA. Es un sujeto de cincuenta o cincuenta y cuatro años, simpático, vestido modestamente pero con pulcritud y aseo, con una ropa que no parece suya.

Laviña -(Con voz emocionada)¿Querido, querida, queridísima!...(Les abraza efusivamente)

Dª Visita -¡Laviña!

Amelia -¡Tú!

Eladio -¡Cuánto...

Laviña -Poco... poco vais a tardar en saberlo.

Eladio -Digo que cuánto tiempo sin venir por aquí.

Laviña -Hace dos años que no estáis en casa... y claro, uno... ¡querido, querida, queridísima!... ¡Pero hoy...veros, oiros, abrazaros!... ¡Por fin! ¡Qué alegría! (Vuelve a abrazarlos) Y perdonad que la la (se le traba la lengua) que la la... Ya os habré dicho Maximimimi...Maximimimi...

Amelia -¿Pero qué te pasa?

Dña Visita -¿Qué tienes?

Laviña -Es la emoción que me me... que me me...

Eladio -¡Pero cálmate!... ¿Qué te ocurre?

Laviña -¿Que qué me ocurre?... ¡Ah, queridos míos!... ¡No me vais a creer! ¡No!!

Amelia -¡Bueno, pero dinos a ver!

Laviña -Pues me ocurre... ¡asombraos! ¡maravillaos! ¡desvaneceos!... Pues me ocurre que os traigo un mi mi mi... un mi mi mi mi...

Los tres -¿Qué?

Laviña -Que os traigo un mi mi... ¡un mimillón en cada un bol bol... en cada bol bolsillo!

Eladio -¿Un millón?

Amelia -¿Pero qué dices, Laviña?

Dña Visita -¡Pero Laviña!...

Laviña -(Volviendo a abrazarlos) ¡Tú rico, usted rica, tú riquísima!

Amelia -¿Pero en el buen sentido?

Laviña -¡En el mejor: en efectivo!...¡Riquísima! (La abraza de nuevo).

Eladio -¡Laviña, pocas bromas!

Laviña -¿Bromas?...¡Que os traigo un mimi... un mimillón para cada uno! ¡Nada más que eso!

Eladio -¡Pero yo no comprendo...

Amelia -Ni yo...

Dña Visita -¡Ni nadie! ¡Cómo vamos a comprender que de una manera tan inesperada... la fortuna se nos cuele con un mimi...

Laviña -¡Como que es una cosa increíble, asombrosa!... ¡Eso sí, que son con un pepe... con un pepe...

Dª Visita -¿Pero qué Pepe?

Laviña -Con un pepe... pequeño tanto por ciento para un servividor.

Amelia -Bueno, tienes que explicarte, Laviña.

Eladio -Comprenderás que después de esa mama... ¡ay, que ya me he contagiado yo!... que después de esa mamaniestación que nos has hecho, si no es broma...

Amelia -¡Que Dios te libre!

Dª Visita -Necesitamos una explicación.

Amelia -Pero clara, breve, rotunda...

Eladio -Y más rápida que un tiro. Conque dispara...

Dª Visita -Dispara y danos.

Eladio -Danos o dinos... esos millones de qué proceden, porque...

Laviña -Bueno, pues oído a la caja.

Dª Visita -¿Ah, pero los traes ya con caja y todo?

Laviña -Todavía no, pero veréis... ¡veréis el caso prodigioso, increíble, inesperado! (Le rodean con una atención extrema).

Amelia -Habla.

Dª Visita -Pronto.

Eladio -Dinos.

(Se abre la puerta y aparece Maximiniano).

Maxi. -Con permiso.

Amelia -¡Fuera!

Dª Visita -¡Largo!

Eladio -¡Pronto!

Maxi. -¡Es que telefonéan de casa del señor Laviña, que se ha iniciado un violento incendio!

Dña Visita -¡Que avisen a los bomberos...fuera!

Maxi. -Es que el incendio...

Laviña -Todo lo que tengo es incombustible.

Amelia -¡Fuera! ¡Vete!

Dña Visita -¡Largo! ¡Darle dos puntapiés!

Eladio -¡A escape! (Lo echan a empujones fuera)

Maxi. -¡Pero señores!...

Los tres -(Vuelven. Le rodean) Dinos. Sigue.

Laviña -Veréis. Ayer, estaba yo en mi domicilio, Zorrilla, 17, triplicado, tercero, interior izquierda, letra B, escalera de la derecha...

Amelia -¡Ay, qué largo!

Eladio -Múdate por tu salud.

Laviña -Cuando oigo llamar a la puerta repetidamente, rin, rin, rin, rin... rin... rin, rin, rin...

Dña Visita -¿Quién? ¡Acaba!

Eladio -¡Por tu madre, suprime lo onomatopéyico!

Amelia -¡Que nos morimos!

Laviña -Abro...¡Y chicos, se presenta ante mí un tipo rarísimo! Un hombre bajito, delgadito, mal vestido, sin afeitarse, con el pelo descuidado, camisa sucia...(se pregunta a sí mismo)¿Llevaba camisa?

Amelia -¡Anda, hombre, qué más da!

Laviña -Sí, la llevaba... corbata raída... ¿Llevaba corbata?

Eladio -¡Es lo mismo, sigue, por Dios!

- Laviña -Sí, la llevaba; de un blanco sucio, con lunares marra...digo marro...marrones.
- Dña Visita -¡Por Dios, al grano, Laviña!
- Laviña -Iba aquel hombre y me dice en tono jovial: muy buenas, señor Laviña, ¿puedo pasar?
- Dña Visita -Adelante.
- Laviña -Eso le dije: adelante.
- Eladio -Que sigas, hombre.
- Laviña -Conque pasa, se me queda mirando de hito en hito y exclama riendo: -¡Pero es que no me recuerdas, Laviña? -No, señor, le respondo; -la fisonomía de usted no me es desconocida y creo que no es esta la primera vez que tengo el gusto... En fin, le dije esas tonterías que se dicen cuando no tiene uno la menor idea de la persona que se le ha puesto delante. Y va entonces y me da un puñetazo que me tambalea y me agrega: -Fíjate bien, so idiota... so imbécil! Yo entonces, dije: -¡Este me conoce!... Y en efecto, me fijo y grito abrazándole: -¡Ah, sinvergüenza! ¡Ah, canalla!...Yo también le había reconocido: ¡Era Campillo!...¡Nada menos que Campillo!!
- Los tres -¿Y quién es Campillo?
- Laviña -Pues no sé...no sé cómo decíroslo, porque vamos, ...pero veréis: Campillo fue un compañero de tu padre y mío. Fuimos de niños más que tres amigos, tres hermanos. Nos criamos juntos, estudiamos juntos, hicimos el bachillerato juntos... es decir, no lo hicimos porque nos suspendieron juntos. Pero un día

aciago, la suerte nos separó. Tu abuelo y el suyo tuvieron no sé qué negocios y las relaciones se enfriaron. Dejamos de vernos. A los pocos años, ya mozalbetes, un día encontré a Campillo enlutado y triste, había quedado huérfano y según me dijo vivía maltratado por unos tíos crueles y bárbaros, en una situación de extrema pobreza. Laviña -me dijo sollozando- me voy a América a buscar fortuna; ¿Por qué no vienes conmigo? -No puedo, -le dije- tengo aquí tantos afectos! -Y él me dijo: Pues yo me voy de España porque no tengo ninguno... a mí no me quiere nadie! El llanto le apagó la voz. Nos dimos un abrazo estrechísimo, nos separamos y hasta ayer no habíamos vuelto a vernos. De esto hacía treinta y cuatro años. No extrañaréis que no le reconociera.

Eladio -¡Claro!

Amelia -Sigue.

Laviña -Yo, al verle tan derrotado, le dije: -Y en América, por lo visto, la suerte no te ha favorecido -Y él me miró, se echó a reír y me dijo casi al oído: ¡En América he hecho una fortuna inmensa!

Los tres -¿Entonces, cómo?...

Laviña -Vengo podrido de dinero, me añadió.

Amelia -¿Pero hay quien pueda pudrirse de eso?

Dª Visita -¡Qué asombro!

Laviña -Y me puso en la mano cinco billetes de mil pesetas diciéndome: -Toma, un pequeño obsequio. Poco es, pero ya tienes para dos kilos de judías y una cajetilla de

Luquis.

Eladio -¡Pero eso es increíble!

Laviña -Yo no sabía qué hacer con los billetes: ¡el asombro me idiotizó! Y él riendo al ver mi estupefacción me añadió: Traigo cuarenta millones de pesos.

Amelia -¡Qué maravilla!

Laviña -Y una hija de 25 años como un cielo. Y me enseñó letras, cheques, resguardos y una criatura bellísima a la que hizo entrar y que estaba en el descansillo de la escalera dándole al chico de la portera quinientas pesetas para cacahuètes.

Eladio -¡Fantástico!

Laviña -A pesar de lo cual, ¡volveos a asombrar!, aquella joven llevaba la falda remendada, los tacones torcidos, los guantes rotos, un sombrero viejo y sucio...

Eladio -Y ante esas incongruencias tú no trataste de inquirir...

Laviña -Claro que inquirí... Y ahora viene lo asombroso, lo increíble... ¡pasmaos!

Los tres -A ver... ¡Cuenta!
(Vuelve a entrar el criado)

Maxi. -Con permiso.

Amelia -¡Usted!

Da Visita -¡Fuera!

Eladio -A la calle!...

Maxi. -Es que dicen por teléfono de casa del señor...

Amelia -Corte.

Dña Visita -Cuelgue.

Eladio -Desconecte.

Maxi. -¿Pero no me habían dicho los señores?...

Dña Visita -¡Necio!

Eladio -¡Estúpido!

Amelia -¡Impertinente! (Lo echan como antes. Cierran).

Laviña -¡Pero ese pobre hombre!...

Los tres - (Vuelven) Sigue.

Eladio -No hagas caso.

Laviña -Pues nada, que yo, intrigado como vosotros, por aquellas extrañas anomalías, me atreví a preguntarle: -Oye, Campillo, y perdona mi curiosidad, ¿si sois tan millonarios, cómo vais tan derrotados? -¡Ah, querido Laviña, ese es mi secreto, mi gran secreto! -Y me aclaró el enigma con estas palabras: -Mira, Laviña, un millonario que se estime tiene que ser excéntrico. Es la moda entre los multimillonarios y yo lo soy. - ¿Y qué excentricidad es la tuya? -Una vulgarísima; te vas a reir; pero por vulgar, más apasionante: saber si hay en el mundo un hombre capaz de querer a otro abnegada y desinteresadamente, creyéndole un miserable, y que le ampare y le socorra por un tiempo ilimitado sin esperanza de recompensa alguna. -¿Nada más que eso? -Nada más. ¡Ya ves qué sencillo! Y si nuevo Diógenes, con la linterna de este deseo en la mano, encuentro a "mi hombre" le recompensaré con cuatro millones de los cuarenta que poseo. Aquí tienes el cheque con el nombre en blanco pero ya

firmado. Y me lo exhibió. Y yo, entonces?

Los tres -¿Y tú?

Laviña -¡Me acordé de vosotros!

Eladio -¡Ah, Laviña!

Amelia -¡Querido Laviña!

Dª Visita -¿Y qué le dijiste, Laviñita?

Laviña -Pues le dije rotundamente: Campillo, yo tengo una familia con quien puedes intentar el experimento. - ¿Tú? -Me preguntó; ¿te acuerdas de Avecilla, nuestro compañero de la infancia, que era rico y generoso? -¿Y piensas tú que nuestro querido Avecilla sería capaz de... -No, Avecilla ya no es capaz de nada, porque Avecilla ha muerto; pero ha dejado un hijo con todas las virtudes del padre multiplicadas. Perdona, chico, pero he tenido que falsear...

Eladio -¡No, no, muy bien!

Laviña -Es un joven rico, inteligente, trabajador... vuelve a perdonar...

Eladio -Por Dios, nada, sigue.

Laviña -Más que bueno, santo; más que generoso, filantrópico; y guardando un culto por todo lo que amó su padre.

Eladio -Muy bien.

Laviña -Además está casado con una mujer bellísima... alguna verdad había que contarle... Una joven moderna, pero discreta, recatada, que ni fuma ni bebe (no ha hecho otra cosa durante toda la escena)... En fin, un matrimonio modelo que se adoran. Perdonad, pero he

tenido que forzar...

Amelia -No, nada, nada... Si hace falta nos adoraremos.
Continúa.

Laviña -Y que viven con una tía riquísima en todos los
sentidos.

Dª Visita -¡Ay, por Dios, Laviña!... (Ruborizada)

Laviña -Joven, todavía...

Dª Visita -¡Oy!!

Laviña -Guapa todavía-...

Dª Visita -¡¡Uy!!

Laviña -Gruesa todavía...

Dª Visita -¡Bah!... El estraperlo.

Laviña -Y que además de su fortuna personal, que es grande,
está para contraer segundas nupcias con un banquero
millonario.

Dª Visita -(Profundamente contrariada) ¡Hombre, por Dios,
Laviña, eso te lo debías haber callado, sabiendo que
Campillo también es viudo!... No es por nada, pero
qué sabe una...

Laviña -En fin, le añadí, que disponemos de una familia
pintiparada para tu experimento; ¿quieres enfocar la
linterna hacia ella, a ver si encuentras las almas
perfectas que sueñas? Encantado -me dijo-. La
fraternal amistad del padre con nosotros justifica mi
recuerdo hacia el hijo. Diles que vengo de América
arruinado, en una situación desesperada y mísera; con
una hija desvalida; que estamos hambrientos, desnudos
y que en mi infortunio me he acordado de la vieja

amistad de su padre conmigo y que te rogado que les pidieras por Dios, si quieren acompañarnos hasta que yo me oriente y busque un medio decoroso y honrado de ganarme la vida. Le dije que sí rotundamente y aquí me vine. ¿He hecho bien?

Amelia -¡Bravo, Laviña! (Le abrazan) ¡Eres un águila!

Dña Visita -¡Estupendo Laviña! ¡Eres maravilloso!

Eladio -¡Cuatro millones!!... ¡Ay, Laviña! ¡te deberemos la fortuna!

Laviña -Le dije que si me decíais que sí, mañana iría a buscarlos.

Eladio -¡Cómo mañana! ¡Ahora mismo! ¡Cuatro millones!

Dña Visita -¡Corre, hombre, no se nos adelanten, que hay la mar de gente generosa!

Amelia -¡Por una cantidad así, ya lo creo! ¡Anda, vuela!

Eladio -Diles que aceptamos; que aquí estarán a cuerpo de rey.

Amelia -¡Que han encontrado un hogar hospitalario y acogedor!

Eladio -¡Un cariño noble y desinteresado! Que tenemos calefacción.

Dña Visita -Que se les dará carne a menudo.

Amelia -¡Cuatro millones!... Que se les atenderá, que les mimará.

Dña Visita -¡Que se les acariciará!...¡Toma un taxis!

Amelia -¿Cuatro millones, Laviña?

Laviña -¡Cuatro!

Dña Visita -Pero un taxis de los ligeros, no de esos de cocina

económica.

Eladio -Anda, corre...

Laviña -¡Voy!

Amelia -Vuela...

Dª Visita -¡Pronto!

Laviña -¡Ah!...(Medio mutis) ¡Una advertencia importantísima: os recomiendo que procedais con la mayor cautela. Campillo es un hombre listísimo, astuto, sagaz, y lo primero que me advirtió fue lo siguiente: Laviña -me dijo- cuatro millones no se dan a humo de paja. A esta gente la voy a probar a fondo. Estaré viviendo a su costa un mes, un año, dos, cinco, no sé. Los someteré a diversas pruebas, todas duras y de todas clases. Si los veo flaquear no hay nada de lo dicho; porque a mí no me da nadie el camelo de la protección y tengo tomadas mis medidas de un modo tan perfecto y absoluto, que a los cinco minutos lo notaría. Advertido.

Eladio -¡Caramba, y qué medidas?...

Amelia -¿No te lo ha dicho?

Dª Visita -¿Ni tú adivinas?

Laviña -Nada. Es muy ladino. Conque ya lo sabéis. Si os decidís, protección abnegada, absoluta, que resista todas las pruebas. Dadle cuanto pida, cuanto desee, ropas, efectos, comestibles, dinero... a él, a sus amigos, a sus parientes.

Eladio -¡Caray, duro es!

Amelia -¡Pero cuatro millones!

Da Visita -Sí, no vacilemos.
 Laviña -¿Qué hago?... Si no queréis me voy a casa de
 González.
 Amelia -No, no que vengan.
 Eladio -Se les dará cuanto quieran... por absurdos que sean
 sus caprichos...
 Da Visita -¡Pa rebajar siempre estamos a tiempo! Anda...
 Amelia -¡Corre!
 Eladio -¡Vuela!
 (Sale Laviña disparado)

Escena 4ª

DICHOS menos LAVIÑA. Luego MAXIMINIANO

Amelia -Bueno, este Laviña nos ha traído la fortuna.
 Eladio -¡Cuatro millones! ¡Esto es un sueño, un milagro!
 Da Visita -Bueno, bueno, esperad, calma. No nos deslumbremos.
 Amelia -¿Qué piensas?
 Da Visita -Porque pienso yo... ¿y esto no podrá ser un
 timo?...¿un camelo?...¡porque ese Laviña!...¡Ya le
 conocéis!
 Eladio -Ya me ha pasado a mí por la imaginación...
 Amelia -Sí, desde luego, ¿pero no habéis oído que le ha
 regalado a él cinco mil pesetas y quinientas para
 cacahuetes al chico de la portera?
 Eladio -Sí, pero...
 Amelia -Además, ¿creéis vosotros que no vamos a conocer si

tienen hábitos de millonarios?

Dª Visita -Eso es verdad; por muy destrozados que vengan, la elegancia, el aire, la desenvoltura para vivir y mandar, eso no se mistifica.

Eladio -Eso hay que reconocerlo: un millonario se ve a la legua.

Dª Visita -Si fuera un timo, a los tres, por muy listos que sean, no nos la dan.

Amelia -Estoy segura. Además, podemos hacer la prueba en condiciones económicas. En vez de mandarlos al sastre, dale que use tu ropa vieja...

Dª Visita -¡Y tú la tuya a la chica!

Amelia -Desde luego.

Eladio -Es lo mejor. (Toca el timbre)

Maxi. -(Sacando y escondiendo la cabeza antes de entrar, como temeroso de un golpe) Dan su... dan su... permiso los... los señores.

Eladio -Oye Maxi, haz el favor de traerme los dos o tres trajes desechados que tengo en mi armario y los cuatro pares de zapatos viejos.

Maxi. -(Contrariado) Sí, señor, tut suit; o sea, volando. (Medio mutis) Ahora bien,...

Eladio -¿Qué pasa?

Maxi. -Pues que... que de los tres trajes desechados del señor ya no quedan aproximadamente, salvo error u omisión, más que la pernera de unos pantalones y unos tirantes.

Eladio -¿Pues qué se ha hecho de mi ropa usada?

- Maxi. -Ah, no es que se haya hecho nada, señor...; es que se ha deshecho, para cubrir las carnes de un sobrinito de un servidor de los señores, que venía desnudo de Santo Domingo de la Calzada.
- Eladio -¿Entonces los zapatos?
- Maxi. -También venía descalzo...
- Dña Visita -¿Entonces la Calzada ha sido aquí?
- Maxi. -Señora, venía desnudo...
- Amelia -¡Pero los zapatos!...
- Maxi. -Y si no se calza al desnudo ¿para qué se le viste? Comprendan los señores... Soy un tío de los más compasivo.
- Eladio -Veo que es usted un tío...¡un compasivo de lo nuestro!
- Maxi. -¡Señor, una ola de caridad que me aturulló!...
- Eladio -¿Y si yo le diera a usted cuarenta puñetazos, salvo error u omisión, qué pasaría?
- Maxi. -Muy merecidos. Me los voy a dar yo personalmente. No quiero que se moleste el señor... (Suena el timbre) Han llamado. (Vase)
- Amelia -¿Serán ellos ya?
- Eladio -Muy pronto es.
- Dña Visita -Como no estuvieran esperando en el café de enfrente.
- Maxi. (Sale de nuevo) El señor Laviña con un señor y una señorita un poco raros... ¡Salvo error u omisión!
- Amelia -¡Ellos son!
- Eladio -Que pasen.
- Dña Visita -Cuidado.

Maxi. -Que pasen los señores.

Escena 5a

DICHOS. LAVIÑA, AURITA. CAMPILLO (Foro)

Laviña -Pasad, pasad...

(Aparecen en la puerta el padre y la hija, tipos de gente derrotada, vencida, sollozante, cada uno con dos maletas viejas en las manos)

Campillo -(Al que no dejan hablar los sollozos) Señores...

Aurita -(Lo mismo) Señores...

Eladio -Pasen, pasen.

Campillo -¡No... no! ¡No...no!

Aurita -Ni...ni... ni... ni...

Campillo -No...no... No me permite la emoción pronunciar las palabras de gratitud que me afloran.

Aurita -Ni... ni... nini... a mi tam... tampoco.

Campillo -Yo no... yo no... puedo decir cuánta es mi gratitud, que no olvidaremos nunca...

Aurita -Ja, ja, ja...

Laviña -No te rías, niña.

Aurita -¡Digo que jamás!

Laviña -¡Bueno, basta, por Dios! ¡No llorar!

Campillo -¡Sí, sí!

Dª Visita -Bueno, sí, sí, pero no, no... porque es preciso que se tranquilicen ustedes.

- Eladio -Ya les habrás dicho, querido Laviña, tanto al señor Campillo como a su preciosa hija, que de esta casa ya no salen hasta que salgan reintegrados a la decencia y al bienestar que merecen. Nos ha contado sus desdichas y en esta casa tendrán su fin.
- Laviña -Ya les dije cuán generosos sois y que disponen de esta morada todo el tiempo que necesiten.
- Campillo -¡Ah, no, no... no, no, abusar, no!
- Aurita -¡Abusar, no!
- Campillo -Uno, dos, tres, ocho meses, bueno...
- Aurita -Pero si esto se prolongara uno, dos, tres años...
- Campillo -Cinco... ¡No, eso no!
- Eladio -Prolónguese lo que se prolongue...
- Amelia -De aquí no se mueven ustedes.
- Da Visita -Ustedes aquí, como dos clavos.
- Campillo -¿Has oído?
- Aurita -He oído.
- Campillo -¡Ay, hija!
- Aurita -¡Ay, papá! (Se abrazan. Lloran)
- Laviña -¡Ya os dije los buenos que eran! [¡Pero no creí que tanto! -¿Son hermanos nuestros? ¿Son primos?]
- Campillo -Y a todo esto, perdonen ustedes que con la emoción no les hayamos saludado. (Les va dando la mano)
- Eladio -(Va presentándoles) Mi mujer... mi tía...
- Campillo -De ustedes en cuerpo y alma... Señora, señora tía... (La presenta)
- Aurita -(Saludándoles) ¡Ay, señora...; ay, otra señora...; ay, señor... (al criado) ay, otro se... (Le va a dar

la mano. Se detiene).

- Laviña -Que te excedes... ¡Ay otro señor pero no hace falta que le saludes!
- Campillo -Es que la pobrecita tiene una educación que entramos en una casa y saluda hasta al perchero.
- Dª Visita -¡Ay, qué rica!
- Campillo -¿Y tendrán la bondad, y ustedes dispensen de sufragarnos el importe del taxi? Son diez pesetas.
- Eladio -¡Sí, hombre, enseguida, no faltaba más!
- Amelia -Maxi, baja y... al choffer... págale y dale...
- Campillo -Que le den cinco duros de propina.
- Dª Visita -¿Ha dicho usted cinco duros?
- Campillo -Sí, señora.
- Dª Visita -¿Al choffer?
- Campillo -Sí, señora.
- Dª Visita -¡Qué poco!
- Eladio -(A Amelia) (Son millonarios).
- Dª Visita -(Al criado) (Dale dos reales).
- (Amelia toca el timbre. Aparece una doncella muy elegante) Señora...
- Amelia -Leo, por favor, llévales las maletas a los cuartos de huéspedes al señor y a la señorita, las vacías y les pones la roa en los armarios.
- Campillo -¡Ah, no, no, por Dios, que no se molesten!
- Aurita -¡Ah, no, no... las maletas, no, de ninguna manera!
- Amelia -¡Sí, por Dios!
- Campillo -¡No, las maletas no, para qué se van a molestar!
- Amelia -No es molestia, ni mucho menos.

Campillo -(sombrio, triste) ¡Pero si es que... es que no tienen nada dentro! ¡Reparen!

Todos -(Afligidos) ¡¡Ah!!

Aurita -¡Están vacías! (Con desconsuelo. Las abren)

Campillo -¡Hija!

Aurita -¡Papá! (Se abrazan. Lloran. Todos se limpian una lágrima, incluso los criados).

Dª Visita -¡Pobrecillos!

Eladio -Bueno, nada... no afligirse. Ya las iremos llenando.

Aurita -Las hemos traído por no venir de viaje sin nada en las manos.

Campillo - ¡Hace tan feo!

Aurita -El equipaje mío lo traigo en el bolso.

Campillo -¡Y yo el mío en el bolsillo!

Aurita -¡Tres calcetines, el pobre!

Dª Visita -¿Solos?

Aurita -Con tomates.

Campillo -No casan. Dos zapatillas divorciadas también y una chaqueta de pijama que no puedo ni ir a misa con ella.

Aurita -No tiene mangas.

Amelia -¡Bueno, basta de lágrimas! Todo se remediará.

Eladio -¡Pero desde ahora mismo! Les prestaremos nuestra ropa hasta que se la hagan nueva.

Dª Visita -Por de pronto, debían tomar algo... y beber algo.

Amelia -Aquí se come a las dos y ya es hora de tomar el aperitivo. ¿Ustedes a qué hora comen?

Aurita -No me acuerdo.

- Campillo -Y que nos coge con el desayuno...
- Eladio -¿A qué hora han desayunado ustedes?
- Aurita -¡Anteanoche!
- Amelia -¡Qué horror!... Maxi... el portaviandas con unas cuantas cosillas... y los aperitivos... ¡pronto! Y usted, Leo... coja las maletas y guárdelas. (Obedece)
- Eladio -Y luego prepare el baño para el señor.
- Campillo - Con poca agua que no sé nadar, joven.
- Amelia -¿Y tú no tomas baños de sol?
- Aurita -Sí, señora, cuando está nublao, porque no me gusta ponerme morena.
- Dª Visita -¡Ja, ja! ¡Sois de un humorismo!...
- Aurita -¡No, pues lo he dicho sin querer!
- Eladio -Y ahora que vuelva a esas caras la alegría. Aquí en cuanto sea posible les haremos olvidar su infortunio.
- Amelia -¡En esta casa desde los clavos de las paredes hasta el corazón de los que la habitan, es vuestro!
- Campillo -¿Oyes?
- Aurita -Oigo.
- Campillo -¡Hija!
- Aurita -¡Papá! (Se abrazan. Lloran)
- Laviña -¡Ya os dije cuán buenos eran!
- Eladio -¿Qué menos puedo yo hacer por el que fue amigo fraterno de mi padre? ¡Cuanto quiera, cuanto pida, cuanto anhele!
- Campillo -¡¡Oh!!
- Aurita -¡¡Ah!!
- Dª Visita -Sentaos. Tú, con nosotras.

Eladio -(A Campillo) Usted aquí. [-¿Se me puede facilitar un habano?]

 -¡Ya lo creo!

 -Romeo y Julieta, si es posible.

 -(Son millonarios)]

 (Se sientan) Fumemos (Fuman).

Dª Visita -(Aparte a Amelia) (Dale un cigarro a ver).

Amelia -¿Tú fumas, rica?

Aurita -Fumaba... no sé si me acordaré. Rubio... Luquis.

[Dª Visita] -Mira cómo fuma y cómo se sienta. (Fuma y se sienta con gran desenvoltura)

Dª Visita -(Aparte a Amelia) (¡Millonarios!).

Aurita -Papá... acércate que han traído un carro de cosas.

Campillo -¡Caramba!... ¡qué original! ¡Jamón en coche!

Aurita -Pare... haga el favor, que no distingo... ¿Qué es esto tan negro?

Maxi. -¡Caviar!

Aurita -¡Pues parece tinta china!

Amelia -¡Un langostinito... señor Campillo!

Campillo -¡De usted, aunque fuera una langosta!

Aurita -¿Y esto qué es?

Dª Visita -Cabeza de jabalí...

Campillo -¡Pues duro y a la cabeza!

Eladio -¡Niña, una copita de tío Pepe!

Aurita -¡Ay, por Dios, gracias! Yo no tengo costumbre de tomar nada. (Se lo bebe)

Campillo -Oiga, amigo... aleje el carrito que ese señor (por Laviña) lo descarga. [No para de comer]

- Aurita -¡Arre, papá... que se lo come todo!...¡Deme más tíos, haga el favor! (Se lo dan) ¡Cómo reconforta este tío! [¿Le gusta a la señorita?]
- Dª Visita -¿Una copita de Oporto?
- Campillo -Siendo de usted... no digo Oporto... ¡Lisboa me bebo yo!...
- Amelia -Un poquito de salchichón, niña.
- Aurita -No tengo costumbre a esta hora, pero vamos... ¿A quedao algo del tío? (Come a dos carrillos)
- [Maxi.] -¿Desea el señor algo más?
- Campillo -Servidor... ¡sírname de cabeza... una loncha.
- Maxi. -Cabeza no queda. Se ha comido este señor la que quedaba.
- Aurita -¡Pues si vieras qué riquísima, papá! Ha sido un dolor de cabeza.
- Campillo -¡Laviña, no abuses!... Oiga, soo, amigo... que voy a probar el salchichón!...
- Eladio -¡Niña, un bocadillo de queso!
- Aurita -No tengo costumbre... pero vamos... ¿A quedao tío?
- Amelia -¡Otro bocadillo señor Campillo!
- Campillo -Siendo de usted, no digo un bocadillo... ¡Un mordisco que fuera.
- Dª Visita -(¡Cómo comen!)
- Amelia -¡Y cómo beben!
- Eladio -(Son millonarios)
- Campillo -Arree, amigo... ¡Hemos vaciado el carro.
- Aurita -¡Qué tío más simpático!
- Maxi. -¡Gracias, señorita!...

- Aurita -No es a usted... ¡Es a don José... al tío Pepito ese de la botella!
- Eladio -Bueno, querido Campillo... ¡Pues ahora hay que vestirse! Porque viene el novio de mi tía a traerle la pulsera de compromiso y comerá con nosotros.
- Campillo -Sí, pero yo...
- Eladio -Usted viene a mi cuarto, se viste de pies a cabeza con ropa mía, que poco más o menos no le ha de estar mal, hasta que le hagan la ropa necesaria.
- Campillo -¡Pero tanta bondad!...
- Amelia -Y tú te vienes al mío, te daré uno de mis trajes que te ha de estar divinamente y verás qué guapísima estás.
- Aurita -¡Ay, pero tanta molestia!
- Amelia -¡Por Dios, hija... no faltaba más!
- Da Visita -Estarás elegantísima. Tienes un tipo precioso.
- Aurita -¡Gracias! ¡Ay, papá, estoy mareada! ¿Dónde está la puerta?
- Campillo -¡A tí qué te importa, no nos vamos a ir!
- Aurita -¡Me podrían llevar en el carrito!
- Laviña -Ea, a vestirnos, porque yo me incluyo entre los comensales.
- Campillo -Pues no comen... los comensales.
- Amelia -¡Vamos, niña! (Vanse Amelia y Aurita)
- Eladio -Laviña, vamos al guardarropa a prepararle un traje a Campillo.
- Laviña -Vamos (Vanse).
- Campillo -¡Qué señora más apetecible! ¡Parece como que me la

han hecho de encargo, porque mi flaco son las gruesas! ¡Yo no me voy sin decirle algo!

Dña Visita -¿No va usted a vestirse, Campillo?

Campillo -Iba... pero me alelé... y si me alelé fue porque me aleló contemplar una persona tan agradable como usted.

Dña Visita -¡Jesús!

Campillo -¡Que une la bondad a la hermosura, la belleza a la simpatía! ¡No sé ocultar mis admiraciones! ¡Perdón si la he molestado, señora!

Dña Visita -¡No, por Dios!... ¡Usted es injusto, pero no molesto!

Campillo -¿Injusto?... ¡Y sólo la he dedicado dos adjetivos de segunda mano!... ¡A usted, tan buena, tan hermosa! Perdone usted que la bese la mano, la bese y la rebese (Se la besa repetidamente).

Dña Visita -¡Por Dios, Campillo!

Campillo -¿Y usted se va a casar, no?

[—Y he oído que usted se va a casar, ¿no?

—Sí.

—Con un banquero, ¿no?

—Sí].

Dña Visita -Eso se proyecta, pero vamos, del dicho al hecho...

Campillo -Estará loco su prometido...

Dña Visita -¿Loco? No sé... atontadillo, quizá.

Campillo -¿Y usted le adorará?

Dña Visita -Le diré a usted... ya, una... el juicio...

Campillo -¡Y luego que el amor de un banquero, más que

apetecible es cotizabile!

Dª Visita

-Y usted, amigo Campillo, ¿no tiene quién le quiera?

Campillo

-¡Ah, señora!... ¡Ha puesto usted el índice sobre el punto negro de mi existencia! ¡A mí no me ha querido nadie en este mundo!... ¡Señora, nadie!... ¡A mí no me quiere nadie!... ¡Nadie!... Perdone usted que estas lágrimas... ¡Oh, si yo hubiera encontrado un alma amiga!... ¡Ah, cuanto he amado me lo marcó mi sino con el sello de lo imposible!... ¡A qué luchar!... ¡Vivo sumido en las tinieblas del desamor!

Dª Visita

-¡Pues el destino es injusto!

Campillo

-¿Lo cree usted?

Dª Visita

-Sinceramente.

Campillo

-¡Ah, Visita!... ¡Si yo no fuera un pelafustán, sin hogar, sin dinero!...

Dª Visita

-¿Dice usted que sin dinero?... ¡Y qué importa el dinero cuando el amor...

Campillo

-¡Ah, Visita, no!... no nos adentremos en las...¡no!...perdone usted que la bese en la mano, la bese y la rebese... y me evada... ¡Ay, que me subo sin querer!... y me retire, silencioso... ¡pero admirado!

Dª Visita

-¡Campillo!

Campillo

-¡Visita!

Dª Visita

-¡Ay!... yo no sé qué tiene este hombre, es tan raquítico como apasionado ¡Jesús! Si habrá venido a perturbar mi... ¡Sugestivo y 40 millones! ¡Ay, Abel! (Vase).

Escena 6a

LAVIÑA. LA DONCELLA

- Leopoldina -¡Jesús! ¡Qué hombre más atrevido!
- Laviña -¿Qué te pasa, hija?
- Leopoldina -¡Ese señor Campillo!... ¡Vamos! ¡Pues no me ha dado un beso! [Un abrazo] ¡qué sinvergüenza! ¡Le he dado una bofetada!
- Laviña -Sí, Leopoldina. Pero oye un consejo: si te da otro abrazo no te enfades con él.
- Leopoldina -¿Que no?
- Laviña -Puede ser tu fortuna. ¡No te digo más!
- Leopoldina -Es que aprieta demasiado.
- Laviña -Aprieta, pero no ahoga.
- Leopoldina -Es que tengo novio.
- Laviña -No es una dificultad; ¿O crees que los novios no aprietan?... Oye... ¿te gustaría un hotelito en la Ciudad Jardín?
- Leopoldina -¡Oy, es mi sueño!
- Laviña -¡Pues déjalo que apriete!... No te digo más
- Leopoldina -¡Pero ese tío!... ¡Un hotelito!... ¿Quién sabe?... A lo mejor... Las apariencias engañan. ¡Si la verdad es que tiene un no sé qué... que le he querido pegar y no le he dado fuerte!
- Laviña -Nada, lo de siempre en Campillo... ¡que no deja una! ¡Dios quiera que esto no acabe en drama!... ¡porque me ha dicho que le había encantado Amelita! ¡Claro,

con el incentivo de los millones!... ¡La audacia!...

Escena 7a

ELADIO. DON ABEL

Eladio -Pase, pase, don Abel.

Don Abel -¡Pero eso que me cuentas es un guión de película!

Eladio -Se lo cuento a usted, porque le cuento ya como de la familia y... confío...

Don Abel -No más de lo que puedes. ¿Y dices que 40 millones?
¿En efectivo?

Eladio -40.

Don Abel -Fabuloso. Y cuatro para vosotros si...

Eladio -Cuatro.

Don Abel -¿Y es?

Eladio -¡Un encanto de hombre!

Don Abel -¿Y la niña?

Eladio -¡Un prodigio!

Don Abel -¿Llenita?

Eladio -De todo; de hermosura, de simpatía, de dinero...

Don Abel -¡Caramba, pues... ¿se la puede ver?

Eladio -Ahora mismo. Claro, que nos van a someter a pruebas durísimas, pero...

Don Abel -Es vuestra fortuna. Y la niña... ¿se la puede ver?

Eladio -Se está vistiendo.

Don Abel -Y oye, Eladio... y a ese hombre lo coloco yo en mi casa de Banca; ¡porque un hombre que de la miseria se

encumbra hasta cuarenta millones, es un águila!...
 Quién sabe si me puede valer a mí...

Eladio -Pero no querrá aceptar un destino.

Don Abel -Hombre, si tiene que fingir su pobreza, aceptará
 para disimular... y ofreciéndole tres mil diarias de
 sueldo... ¿verdad?

Eladio -Puede, puede... Ahí tiene usted a tía Visita. Les
 dejo un momento. Comerán con nosotros. Voy a ver si
 se ha vestido ya, porque le he prestado un traje mío.

Escena 8ª

VISITA. ABEL

Abel -Voy a sorprenderla (Se oculta).

Visita -¡Estoy impresionadísima! Con qué pasión me ha dicho:
 permita usted que la bese, la bese la mano, la bese
 y la rebese... y he sentido que unos besos cálidos,
 apasionados, me subían brazo arriba... ¡como caricias
 que...

Abel -¡Visita! (La toca delicadamente en el hombro).

Visita - (Asustada) ¡Ay! ¡Abel!... ¿TÚ?

[-Creía...

-¿Qué creías?

-No, nada...]

Abel -¿Te has asustado?

Visita -No; la sorpresa, la...

Abel -¡Pero te encuentro agitada!

Visita -La emoción, quizá.

Abel -No es menor la mía. ¡Es un día tan señalado para nosotros!...

Visita -Sí, en efecto... sí, sí... ¡señaladísimo!

Abel -Te traigo la pulsera.

Visita -¿Ah, sí?

Abel -¿Quieres verla?

Visita -Sí, sí...

Abel -¿Pero te pasa algo?

Visita -No, no...

Abel -Mira. (Se la muestra)

Visita -Sí, sí... ¡Preciosa!... muy bonita ¡Ay, qué bonita!

[-Pero si no has abierto el estuche.

-¡Ay, es verdad!]

Abel -Sólo falta poner la fecha...

Visita -Sí, bueno, pero...

Abel -¿Qué día te parece?...¿El 15?

Visita -¡No, por Dios! ¡Tanta prisa!

Abel -No me dijiste ayer que estabas deseando con ansia la hora de...

Visita -Sí, pero no conviene a nuestra edad manifestar la impaciencia... ¿Qué dirán? Ten cabeza, Abel.

Abel -No puedo, Visita. Te amo locamente. Tú has probado ya las mieles del Himeneo... pero yo... un solterón empedernido... toda la vida bajo la lámpara verde de una triste oficina...

Visita -Sí, bueno... pero no conviene precipitar... calma...Abel, medita.

- Abel -No medito... piensa que la coyunda... Yo estoy deseando coyundarme y no quiero, no puedo esperar. Además, hace muchos días, Visita, muchos que vengo acariciando la ilusión del beso que me prometiste para el día que te regalara la pulsera de compromiso.
- Visita -¡Un beso yo!... ¡Ay, Abel, no!
- Abel -¿Cómo no? Tú me lo prometiste.
- Visita -Bueno, sí, pero...
- Abel -¡Y ese beso va a ser hoy!... Visita, yo era un hombre puro, hoy voy al horno de San José... a tí te lo debo y si alguien se opusiera a este amor...
- Visita -¡No por Dios, no te exaltes!
- Abel -¡Pues ven aquí, chiquilla!
- Visita -¡Uy, chiquilla! ¡No diminutees que te temo!
- Abel -Dame un beso, pronto.
- Visita -¡Ay, no, Abelito!
- Abel -No me llames Abelito, por tu madre, que parece que me quitas la u por galantería. ¡Pronto! ¡Anda, nena!
- Visita -Bueno, pero sólo uno... y deprisa... no salga...
- Abel -¿Qué?
- Visita -No salga el rubor a mis mejillas. Y me lo noten.
- Abel -¡Oh, Visita!... (Le da un beso)
- Visita -(¡Qué distintos!) No más, Abel... no más... ¡Qué me ven! ¡Lo habrán oído! ¡Tiene un besar tan indiscreto!

Escena 9a

DICHOS. ELADIO. CAMPILLO (Vestido con un traje que le está largo)

Campillo -Señores...

Eladio -D. Abel... le presento...

Dª Visita -Este señor es...

Campillo -¡El invitado recortable, como usted verá!

Eladio -El amigo fraternal de papá, que va a vivir con nosotros una temporadita.

Abel -¿Varios días?

Campillo -Quién sabe... días, meses...

Eladio -Años, lo que sea. Necesita nuestra protección y basta.

Abel -Ya me han dicho que ustedes... quebrantos de fortuna...

Campillo -Sí, sí, D. Abel... La desdicha me ha hecho su predilecto. He vivido desde niño... sin alegría y sin amor... porque a mí, D. Abel... no me ha querido nadie en este mundo... ¡a mí no me quiere nadie! ¡Nadie! (Llora y le abraza).

Abel -Pero, por Dios, no lllore. No importa. Nosotros nos encargaremos de compensar su desdicha con el afecto y el cariño. En esta casa le queremos ya todos.

Visita -Todos...

Abel -Todos. Y cuente usted, -porque hoy no debe haber en esta mansión más que sucesos alegres- cuente, amigo Campillo, con un destino en mi casa de quince mil

pesetas.

Campillo -¡D. Abel... 15 mil!

Abel -¡15 mil!... y si necesita usted algo adelantado...

Campillo -¡Ocho años!

Abel -¡Caramba!

Campillo -¡Ocho años, D. Abel!... Ocho años solicitando una ocupación y todo el mundo me ha vuelto la cara y hoy usted, alma noble, alma generosa...

Abel -Las horas de oficina son...

Campillo -No... no me las diga usted... En una temporada no podré ir a la oficina.

Abel -¿Pues?

Campillo -Mire usted... una vida de inercia, de inactividad forzosa, y de pronto... Giros, cambios, balances... Varios a Caja, Caja a Varios, Activo Pasivo, Debe-Haber... debe haber un poco de preparación, de entrenamiento para no volverse loco... ¿No comprende usted?

Abel -Usted se toma el tiempo que quiera para entrenarse y el sueldo...

Campillo -Me lo envía usted aquí, ya lo me lo darán. Tengo confianza.

Abel -¿Y usted conoce los asuntos bancarios?

Campillo -¡Oh! ¿Dice usted que si los conozco?... he explotado minas carboníferas, auríferas, argentíferas, plomíferas... líneas férreas, aéreas... de navegación atlántica, trasatlántica, pacífica... oceánica, norteoceánica... saltos de agua... saltos de... todas

clases... Mi especialidad son los saltos.

Abel -Tan pequeño como es...

Campillo -¡Más pequeñas son las pulgas y hay que verlas! Una vez en la bolsa de City Niu York broking, eché al mercado, cincuenta mil acciones de Navieras, veinte mil de Metalúrgicas, que quise hacer bajar, para elevar la cotización de los saltos. Estaban a 76,17... las lancé, con una baja de 6,29... y a la media hora, navieras abajo, minas abajo... Y entonces yo telegrafí a las bolsas de Chicago, Pensylvania y Whashington... bajan más 75,09... ofrecen 32,46... y el mundo bancario retembló... y mis saltos... ¡Mis saltos llegaron a las nubes!

Abel -Fabuloso, señor Campillo. Usted se queda de Gerente en mi casa con 6 mil duros. ¡Es un águila!

Eladio -¡Son millonarios!

Campillo -¿Yo con seis mil duros?... ¡Ah, D. Abel...usted es un santo!... ¡me hace económicamente feliz!... pero... esta felicidad no llega a mi alma ¡a mi alma huérfana de afectos! ¡Huérfana, sí, porque a mí, "a mí no me quiere nadie"!

Eladio -A usted le queremos todos.

Visita -Todas.

[—¡Un enorme financiero!]

Abel -Todos... y además le buscaremos quién le quiera... ¡quien le ame!... Todo lo que usted necesita..., todo lo que usted merece. ¿Verdad, Visita?

Visita -¡Todo, sí, todo, todo!! (¡Qué diminuto, pero qué

sugestivo!)

Escena 10a

DICHOS. AMELIA. AURITA

Aurita -¡Papá, papá! ¿Te gusto?

Campillo -¡Pero hija, qué preciosa!

Aurita -Con ropa de doña Amelia; me han vestido, me han
 peinao...

Abel -¿Es la señorita de Campillo?

Aurita -Servidora.

Abel -¡Qué sueño de niña!

Aurita -Sí, señor, sueño, sueño... a mí me parece que estoy
 soñando, pendientes, sortijas, zapatos de coja...
 medias de cristal, bolso de cocodrilo... imperdible
 de... ¡Ay que el imperdible me se ha perdido!

Amelia -No, que te lo has puesto aquí...

Aurita -¡Ay, es verdad!... Es que hasta que se sepa una
 buscar todo lo que lleva... y aquí un clips y aquí
 otro clips... y otro que tengo no sé dónde pero (se
 lo busca) ya parecerá... ¿Pero estoy guapa, papá?
 Todo de la señorita.

Campillo -¡Divina, hija mía! Verla yo tan elegante y debérselo
 a ustedes...

Abel -Esta niña es... ¡un cielo! Esa cara, ese cuerpo, ese
 escote...

Aurita - El escote es mío.

Abel -Dios te lo conserve y te lo... ¡qué cosa tan bella!

Aurita -Oiga, ...elogie, pero no manosee... Este señor es ese tío... ese tío banquero que se va a casar con su tía... ¡que por eso le llamo tío!

Eladio -¡Este... este, si Dios quiere!

Aurita -¡Tanto gusto!...

(Se oye un alboroto)

Eladio -¿Qué es eso?

Amelia -¿Qué pasa?

Visita -¡Qué alboroto!

Laviña -(Entrando) ¡Campillo!

Campillo -¿Qué pasa?

Laviña -¡Celedonio, que ha venido!

Campillo -¡Mi madre!

Aurita -¡Mi agüela!

Eladio -¡Pero quién es Celedonio!

Celedonio -Un servidor de ustedes... y ustedes perdonen y me dispensen que haya tenido que entrar cuasi a la fuerza...

Eladio -¿Y qué pretende usted tan iracundo y violento?

Celedonio -¡Pues decir a ustedes la verdad!

Campillo -¡Calla, Celedonio, que me perjudicas!

Aurita -¡Que nos pierdes, Celedonio!

Celedonio -A eso vengo. Pues quiero decir a ustedes que ese señor es un estafador...

Campillo -¡Celedonio!

Celedonio -¡La verdad! Y esa una cómplice.

Aurita -¡Celedonio, no sigas, que me da el ataque!

Celedonio -¡Que te dé!... Y esa es mi novia... y vengo aquí a evitar un timo y a decir a ustedes...

Aurita -¡Canalla!

Campillo -¡Embustero!

Laviña -¡Granuja!

Eladio -¡Silencio!... ¡Silencio! Callen todos.

Celedonio -Es que yo necesito castigar...

Eladio -Silencio...

Celedonio -Es que ese canalla...

Eladio -Ni una palabra. Yo hablaré. ¡Soy el dueño de la casa! Apreciable joven... cálmese... (Bajo) (El primer truco)

Celedonio -Pero yo quiero que ustedes sepan que estos granujas...

Eladio -Cálmese. es la hora de comer. Usted se queda a comer con nosotros.

Celedonio -¿Yo a comer con ustedes?

Eladio -Sí, señor... Usted se queda.

Celedonio -¡Yo qué me voy a quedar! Yo vengo aquí a...

Eladio -Usted come, y luego de sobremesa, entre sorbo y sorbo de café y fumándose un habano... nos dice usted todo lo que quiere.

Celedonio -¡Es que yo no puedo consentir que a mi novia la compliquen en una estafa!

Eladio -¡Muy bien hecho! Conducta meritoria... desde luego. Pero ahora a la mesa.

Amelia -¡A la mesa!

Criado -Los señores están servidos.

Eladio -¿Oye usted?

Campillo -Estamos servidos... A la mesa.

Celedonio -Pero yo...

Eladio -Usted come hoy con nosotros.

Celedonio -¿Yo?

Amelia -Usted se queda con nosotros.

Celedonio -Yo qué me voy a quedar...

Eladio -¡Al comedor!

Celedonio -Pero...

Amelia -¡Al comedor!

Aurita -Quédate, tonto, que hay arroz con pollo... ¡Y luego despotricas!

(Se lo llevan a empujones)

TELON

Fin del acto primero

ACTO SEGUNDO

La misma decoración del acto 1º. En escena, AURITA y BIENVENIDO. Los dos están ya vestidos con trajes hechos a la medida para ellos: Aurita está en la derecha sentada hojeando un periódico de modas, Bienvenido retrepado cómodamente fumando un enorme cigarro puro y leyendo el periódico. Es de día, por la mañana.

Bienvenido -(Leyendo) ¡Uno! ¡Dos! ¡Cinco! ¡Siete!... ¡Qué barbaridad! ¡Nueve! ¡Once! ¡Qué espanto!

Aurita -¿Pero qué está usted contando, padre?

Bienvenido -Los pases naturales que le ha dao el Nicolasete ayer a su segundo toro. ¡Once naturales!

Aurita -Eso no debe ser natural, ¿verdad, padre?

Bienvenido -¡Eso es de fenómeno! Como siga así, este Nicolasete le quita el tipo al Manolete. Cuando lo vuelvan a anunciar tenemos que ir a verle.

Aurita -¡Sí que me gustaría, padre! Porque yo así de corridas no he visto más que la que me llevó usted hace tres años.

Bienvenido -¿Quién toreaba?

Aurita -Pues usted, el señor Lucio el Dormilón y Pepe el Vago...

Bienvenido -¡Ah, sí! Aquello fue un festival que organizó la Asociación de Paraos para allegar recursos y poder seguir paraos.

Aurita -Recuerdo que usted se empeñó en poner banderillas al quiebro y estuvo cerca de media hora citando al

becerro, y venga a citarlo, y que si quieres. ¡Qué mal quedó usted!

Bienvenido -¡El que quedó mal fue el becerro! Porque a mí siempre que me han citao he acudido y el novillo aquel no tenía ni chispa de formalidad. Por más que lo alegraba, él parao...

Aurita -A lo mejor es que se dio cuenta de que era una cosa de paraos y para no descompensar...

Bienvenido -Que no se pue torear más que ganao de casta, y a nosotros nos lo vendieron de extraperlo... Bueno, ¿y tú qué haces?

Aurita -Leyendo cosas de modas.

Bienvenido -¿Estas modeándote?

Aurita -¡Hay algunos trajes preciosos. Este por ejemplo: (lee) vestido de mañana: "tejido de efecto moteado, cuello de efecto camisero, efecto de bolsillo en los costados y efecto de frunces en el centro de la falda" ¿Qué le parece?

Bienvenido -De mucho efecto.

Aurita -¡Pues y la moda de los sombreros! Mire usted, mire usted este qué copa más rara.

Bienvenido -¿Pero eso es una copa o un porrón?

Aurita -(Entusiasmada) ¡Ay, yo con un sombrero de estos, así con la copa tan alta! ¡Cómo iría!

Bienvenido -(Sin dejarla acabar) Irías tropezando en los balcones.

(En este momento cruza de izquierda a derecha Maximiniano empujando el carrito del primer acto.

Bienvenido al darse cuenta le grita).

Bienvenido -¡Eh, tú! Para el carro.

Maxi. -¡Cómo!

Bienvenido -Que por ahí es dirección prohibida. Para pasar, por aquí delante.

Maxi. -Es que voy a la cocina a que me lo carguen.

Bienvenido -¡Ah, vas de vacío! Bueno, pues cuando regreses cargado ten cuenta la trayectoria... Sales de ahí (señalando la derecha) pasas por aquí, al llegar a mí te haces cuenta que yo soy una señal luminosa y te detienes, que ya te tocaré yo el pito.

Maxi. -¿Y si no lo hago qué?

Aurita -Multa.

Bienvenido -Hay que respetar las ordenanzas municipales.

Maxi. -(Aparte) Y acaban con los aperitivos. Yo no sé en qué estarán pensando los señores... ¡Es muy raro esto! (Va a seguir, se detiene y les dice) Ah, me parece que acaba de entrar el señor Laviña... (Haciendo mutis) Otro que tal baila: como se quede, entre los tres acaban hasta con las ruedas del carro (Mutis derecha).

(Entra Laviña por el foro)

Laviña -¿Qué? ¿Cómo estáis? ¡Repletos de felicidad y de cariño! ¿Verdad?

Bienvenido -Lo que se dice en la gloria.

Aurita -(Con temor) Si no se tuerce.

Laviña -Aquí el único hueso que hay es el peliculero, tu novio: que no hace más que gritar que si la honradez,

que si la conciencia...

Bienvenido -Eso debe ser una erupción que se le ha presentao...
a lo mejor con la penicilina...

Aurita -No, padre, no: Quique en el fondo tiene razón...
Ahora que yo creo que diciéndole que va a ser
cuestión de unos meses...

Laviña -Ni de horas: no sabéis cómo está. Dice que la mujer
que él piensa llevar al tálamo, no puede ser una
embaucadora.

Bienvenido -Bueno, ¿pero cuándo la va a llevar?

Aurita -Ya lo sabe usted: cuando deje de hacer extra y coja
un papel de importancia.

Bienvenido -Pa entonces ya tienes el seguro de la vejez.

Laviña -Al venir aquí me lo he encontrao: iba al Banco a ver
a un amigo suyo que lo va a recomendar a la Cifesa y
le he dicho que la mejor recomendación es que se
calle y que nosotros haríamos por meter a D. Abel en
que avalase una película y entonces podría hacer el
galán o lo que quisiese.

Bienvenido -Es lo más sensato.

Laviña -Pues no hay quien le apee de su burro: ¡que no, que
no y que no! Va a traer aquí a Remigio el de la
tienda, a Justo el tabernero... a todos los que les
debes para que atestigües quién eres.

Bienvenido -¿Que va a traer aquí a todos los que les debo?

Aurita -Tendrán que hacer cola.

Bienvenido -Si entran uno a uno necesitan lo que queda de mes y
estamos a doce.

- Laviña -Claro está que aquí seguirán creyendo que son martingalas de las que tú te vales para probar si efectivamente te quieren por tí o por tu dinero. Y a propósito de dinero (saca de la cartera unos cuantos billetes) ahí tienes cinco mil pesetas, es decir, dos mil quinientas, porque las otras dos mil quinientas me corresponden a mí. Es nuestro pacto, mitad en todo.
- Aurita -Y a mí que me parte un rayo.
- Laviña -Tú entras en la parte de éste... Los hijos son herederos forzosos de los padres.
- Bienvenido -(Cogiendo los billetes) Bueno, pero este dinero...
- Laviña -Esto es que yo necesitaba unas pesetas y se me ocurrió...(siente hablar por el foro a Visita y a Amelia) Me parece que vienen: vámonos a tu cuarto y allí os lo explicaré, y además te daré detalles de una cosa que tengo pensada para que os lleven a veranear.
- Aurita -Laviña que usted lo que va a dar lugar es a que nos lleven a la cárcel.
- Laviña -Sí, sí, cárcel. ¿Qué os gustaría más: Santander o San Sebastián?
- Bienvenido -Mitad y mitad.
- Laviña -Pues quién sabe. Andar, vamos.
(Hacen mutis por 2ª izquierda. Cuando queda la escena sola entran por el foro Visita y Amelia que figura que vienen de la calle).
- Amelia -(Entrando indignada) Y a esto le pongo yo término

pero que hoy mismo, lo que se dice hoy mismo.

(Se sienta, cruza una pierna sobre otra, saca del bolso un cigarro y un encendedor y se pone a fumar)

Visita -Vamos, Amelia, ten calma.

Amelia -No puedo, tiíta, no puedo. Tú sabes que mi marido siempre ha sido un fresco; bueno, pues ahora la Sierra de Gredos a su lado es el desierto de Sahara.

Visita -Hija, pones unas comparaciones que da frío oírlas.

Amelia -Pues no son exageradas. ¿Qué dirás qué ha hecho? En la confianza de que los millones de D. Bienvenido están ya como quien dice en casa, de los tres destinos que tenía ha dejado dos, y estoy viendo que el día menos pensado deja el otro... y figúrate, ¡figúrate si por una de esas cosas imprevistas este D. Bienvenido se da cuenta de que lo que estamos haciendo lo estamos haciendo por lo que lo estamos haciendo, y que a él sigue sin quererlo nadie!

Visita -(Con cierta suavidad) ¡Eso de que no lo quiere nadie! ¡Quién sabe!

Amelia -No nos engañemos, tiíta, nosotros lo queremos, mejor dicho, aparentamos que lo queremos, por lo que lo queremos, y si llegase una catástrofe ¿cómo podría él solucionar nuestra vida sin tres o cuatro destinos?... Tendríamos que colgar, como vulgarmente se dice, toda la carne de un garabato. ¿Me comprendes?

Visita -Te comprendo: ese garabato sería yo.

Amelia -Tú que tendrías que solucionarnoslo todo: casa,

modistas, hasta el tabaco, y eso no.

Visita -No te preocupes, mujer: afortunadamente yo tengo para eso y para más.

Amelia -Sí, pero tú te vas a casar y al casarte te irás con tu marido y si tu marido...

Visita -Mira, no me hables ahora de Abel.

Amelia -Es verdad, ahora que caigo, vengo notando que desde hace unos días parece que no te entusiasma la idea del casamiento. Has retrasado la fecha de la boda sin saber por qué... No esperas sus visitas con la impaciencia que las esperabas antes... te noto una frialdad...

Visita -(Esquivando la conversación) El roce con tu marido.

Amelia -¡Marido! Si por mí fuera, te aconsejaría que no te casaras. Los hombres no sirven más que para hacer sufrir. Ya ves, Eladio está haciendo ahora lo que no ha hecho nunca: falta a comer, falta a cenar, viene por las noches a unas horas que nunca ha venido... te repito que estoy desesperada hasta el extremo de que si encontrase un convento donde dejasen fumar, me metía en él.

Visita -No digas disparates.

Amelia -¡Y que en tantos siglos de mundo no se haya inventado un sustitutivo de esos mamarrachos de hombres!

Visita -Ya, ya; no sé cómo se le olvidaría eso a Edison
(En ese momento entra por el foro Eladio)

Eladio -(Entrando) ¡Hola!

- Amelia -(Secamente) ¡Hola!
- Eladio -¿Por lo visto siguen los morros?
- Amelia -Siguen y seguirán per secula seculorum.
- Visita -Amelia, no latinices; estas cuestiones es mejor tratarlas en castellano.
- Eladio -Tiene razón tu tía: lo que no me explico es el motivo...
- Amelia -Eladio, no añadas a la frescura la hipocresía... Demasiado sabes las causas: eres un vago y además de un vago ya no te intereso. Llevas unos días que no te preocupas de mí, rehuyes verme: ayer quedaste en venir a las ocho y que si quieres.
- Eladio -¿A las ocho? Ah, sí, es verdad, las ocho, como tú comprenderás es una hora excepcional. ¡Es la hora del crepúsculo! ¡El sol ha caído! A esa hora no está uno en su casa porque es la hora del aperitivo. ¿Qué sería de los fabricantes de vermuths si no se hubiera inventado esa hora? ¿Para qué se arrebatara de los mares a la inocente anchoa? ¿Quién se tomaría la molestia de freír patatas a la inglesa? No, Amelia, compréndelo: a las ocho no es extraño que no viniese a casa.
- Amelia -Pero me telefoneaste que vendrías a las once y tampoco viniste.
- Eladio -Naturalmente que no. ¡Las once! La hora del café y la copa de cognac (sic). ¿Qué sería de aquellos pobres negros que en lejanas tierras cultivan el cafeto si no existiera la hora del café? ¿Cómo dejar

sin trabajo a tantos infelices que se desviven porque gustemos la aromática e inquietante bebida? A las once de la noche hay que estar en el café siquiera por humanidad.

Amelia -Pero es que dieron las dos de la madrugada y seguías sin parecer.

Visita -No es extraño, hija: esa hora es la del chocolate con churros. ¿Qué sería de los productores de churros y de los de la vainilla y cacao si no hubiera almas compasivas a esa hora?

Eladio -¡Ves como tu tía es más comprensiva! .. anda, anda, desarruga ese ceño y vamos a lo importante: ¿a quién dirán ustedes que me he encontrado?

Visita -¡Qué sé yo?

Eladio -¡Al peliculero! Insiste en lo mismo: en que Bienvenido y la chica son unos farsantes, que nos lo va a demostrar trayéndonos no sé a cuántas personas...

Amelia -Personas que también pagará Bienvenido para ponernos a prueba.

Eladio -Tenía mucha prisa porque iba al Banco a no sé qué.

Visita -Ya te lo puedes suponer: a cobrar algún cheque que le habrá dado Bienvenido para que siga en su papel.

Amelia -Es que lo están saqueando.

Eladio -A mí se me pasaron unas ganas de decirle: "Pollo, basta ya de farsa, sabemos que está usted pagado por Bienvenido para probar si el cariño que nosotros le tenemos es verdadero o es interesado".

- Visita -Eso equivaldría a descubrirnos.
- Eladio -Por eso no lo dice. Ahora que si empieza a traernos más gente...
- Visita -De eso no preocuparse, porque no nos cogerán aquí.
- Amelia -¿Qué has pensado, tía?
- Visita -Que nos vayamos a mi finca de Robledales, pero que mañana mismo.
- Amelia -No está mal; allí por lo menos no tendrá tantos medios para probarnos.
- Eladio -¡Esta mañana ha hecho una cosa!... Estratagemas y nada más que estratagemas.
- Visita -¿Qué ha sido?
- Eladio -Ha mandado a Laviña al despacho de Abel suplicándole un adelanto de cinco mil pesetas a cambio de su sueldo. Le dijo que Bienvenido no se atrevía a ir porque le daba vergüenza.
- Amelia -¡Claro, un millonario dando un sablazo tan insignificante! Porque después de todo eso es un sablazo. Un hombre que no ha tomado posesión de su cargo ni ha parecido por la oficina...
- Eladio -Así debían ser todos los destinos.
- Amelia -A mí hace poco me ha estado contando unas cosas. Claro, que todas son, como este dice, estratagemas: que si un tiempo estuvo de lavacoches en un garaje, que si en otro tiempo le obligaron a llevar una camioneta y porque la hizo cisco contra un poste le echaron...
- Visita -Eso ya adivino por qué te lo ha dicho.

- Amelia -¿Ah, sí?
- Visita -Eso obedece a que yo le dije cuando desayuné con él que esta tarde íbamos a salir con el coche a comprar unas cosas y que tendría os mucho gusto en que nos acompañara. Me preguntó ¿quién lo llevaba? Y yo le dije que tú. Y se quedó así pensativo, como si temiese...
- Eladio -¡Ya caigo! Por si acaso siente la tentación de llevarlo él, que no nos extrañe...
- Amelia -Tener una justificación... ¡porque figuraros si habrá llevado coches, y qué clase de coches!
- Eladio -¿Por qué no intentamos...? Así, sin darle importancia...
- Visita -Eso dejarlo de mi cuenta
- Amelia -Cuidado que sale.
- Eladio -Cambiemos de conversación.
- (Forman un grupo a la izquierda como si estuvieran hablando. Por la 2ª izquierda salen Bienvenido y Laviña)
- Bienvenido -Pues has hecho mal, muy mal...
- Laviña -Ya te he dicho que yo necesitaba un dinero... Y como a tí te corre el sudor...
- Bienvenido -Me corre pero no me va a alcanzar...
- Laviña -¿Eh?
- Bienvenido -Que no me va a alcanzar para lo que yo quiera, si sigues pidiendo adelantos.
- Eladio -(Figurando que se han dado cuenta de que está allí)
Hola, amigo Bienvenido.

- Amelia -¿Qué? ¿Cómo se encuentra?
- Bienvenido -¿Como quieren ustedes que me encuentre? Agobiado de sus atenciones, abrumado de sus cariños.
- Visita -Como que a nosotros nos extraña que no le quiera a usted nadie, porque usted se hace querer. (Con intención) Digo, me parece que se lo he dicho más de una vez.
- Laviña -A este lo que le pesa es esta quietud. Acostumbrado a un espíritu aventurero...
- Bienvenido -(Aparte);Qué dices!
- Laviña -Cállate, que te voy a preparar el veraneo.
- Amelia -¿Por lo visto es que se aburre usted aquí?
- Bienvenido -¡Nunca! Ahora que si yo volviese a tener fortuna, que no la tendré, volvería a ser un espíritu errante: saltar de Nueva York a Roma, del Perú a Noruega, de la India a Colmenar Viejo... ¿Que hace calor? ¡Sierra Nevada! ¿Que hace frío? Al Cabo de Hornos...
- Eladio -¿Y si no hace frío ni calor?
- Bienvenido -A Torrelodones. El caso es no parar.
- Visita -Pues esos saltos, si no tan grandes, los va usted a dar muy pronto.
- Bienvenido -No me haga ilusiones. ¡Yo saltar! ¡Como no sea a la comba!
- Visita -Mañana sin falta abandonaremos Madrid.
- Laviña -(Aparte) Lo estás oyendo, so primo: ¡El veraneo!
- Amelia -¿Eh? ¿Qué le parece ese salto?
- Bienvenido -Bueno, pero supongo que ese salto no lo darán exclusivamente por mí. ¡Porque sería horrible!

Obligarles a ustedes a hacer piruetas por un capricho mío.

Visita -Ese salto lo damos todos muy a gusto.

Laviña -¿Y dónde? ¿Dónde piensan ir?

Visita -A "Los Robledales".

Laviña -¡A su finca! ¡Magnífico! ¡Verás qué maravilla! ¡Pinos, frutales, huerta, jardín! Se coge trigo, se coge cebada, se coge aceituna y además corre un aire frío...

Bienvenido -(Imitando) Se coge un constipao...

Laviña -La última vez que yo les visité pasé una semana deliciosa.

Visita -Allí rodeado de nuestro cariño olvidará por completo ese pesimismo que le hace odiar la vida y cuando se canse nos iremos a otra finca mía.

Amelia -O al mar.

Eladio -O a la sierra.

Bienvenido -Que no, hombre, que no, serían muchos saltos y a mí me coge cansado; además, ¡cómo voy a abandonar mi destino! ¡Qué diría D. Abel!

Visita -No se preocupe, que él mismo le dará permiso.

Amelia -Todo se reduce a que en vez de tomar posesión ahora, la tome cuando regresemos.

Bienvenido -Bueno, pero que conste que yo no me quiero aprovechar de la bondad de ustedes; que yo pensaba tomar posesión enseguida; quería dejar pasar estos meses de calor y a la entrada del invierno dejar pasar los primeros meses de frío, porque a mí el frío

me hace cisco...

Eladio -Le repetimos que usted toma posesión cuando quiera.

Amelia -Usted para nosotros no es un empleado.

Visita -Le consideramos como de la familia.

-(Con intención) Y a ver cuándo se convence de esto.

Bienvenido -Pero si estoy convencido, y si yo tuviera la fortuna que perdí la pondría sin regatear a la disposición de ustedes.

Visita -Bienvenido, por favor, no nos hable usted de dinero, que nos ofende.

Amelia -A nosotros nos ofrece usted tres o cuatro millones y lo echamos a la calle.

Laviña -¿Te vas dando cuenta ya de que es verdad lo que te dije.

Bienvenido -Me doy cuenta y me parece un sueño. ¡Será posible que a mí me quiera alguien!

Visita -¡Yo!...

Bienvenido -¿Eh?

Visita -Yo creo que no debemos hablar más de esto porque el tiempo pasa y tenemos que hacer unas compras para mañana.

Eladio -El auto está preparado.

Amelia -Usted nos acompañará.

Bienvenido -No, no; de ninguna manera... A menos que me necesiten por si se pincha una rueda, darle a la bomba: eso sí, hinchar, hincho como nadie... Hubo un tiempo en que...

Amelia -Sí, sí, ya nos lo ha dicho.

Eladio -(A Visita) Cómo disimula.

Bienvenido -Ahora que ir yo en el coche sin hacer un mal servicio... Si al menos lo hubiese lavado, porque eso sí, lavar... ¡Hubo un tiempo...!

Visita -También nos lo ha dicho.

Bienvenido -No, no voy.

Amelia -(Aparte a ello) No vamos a conseguir lo que nos proponíamos.

Visita -(Idem) Ir vosotros hacia el garaje que allí lo llevaré yo y vendrá ¡Vaya si vendrá!

Amelia -(Alto) Bueno, puesto que Bienvenido nos hace ese feo, vamos para el garaje.

Bienvenido -Si hay que darle a la manivela, voy yo también.

Eladio -No hace falta.

Amelia -Vamos, tiíta.

Visita -Ir delante que ahora voy yo.

Eladio -¿Quieres que te recojamos aquí?

Visita -No es menester. Acompáñeles usted también, Laviña.

Laviña -No faltaba más.

(Hacen mutis por el foro los tres. Quedan solos Visita y Bienvenido. Hay un momento de pausa)

Visita -(Con suavidad y coquetería) Bienvenido.

Bienvenido -Visita.

Visita -¿A que no adivina usted por qué me he quedado?

Bienvenido -Qué se yo, algún olvido... el libro de cheques... el chorizo de los labios... Y eso que su boca no necesita del rojo embutido porque es una amapola camuflada.

- Visita -(Fijándose en él y con arrobamiento cómico) ¡Es un hombre escaso, pero lo que le falta para el completo le sobra de galantería! (A él) Pues no lo ha adivinado: me he quedado por usted.
- Bienvenido -¿Por mí?
- Visita -Por usted.
- Bienvenido -¡Ah, si algún día volviese a ser rico!...
- Visita -No me hable usted de riquezas.
- Bienvenido -Es que usted añade a esta hospitalidad generosa el regalo de su bondad y de su belleza y todo eso ha levantado en mí un sentimiento hacia usted que no sé si permitirme darla un beso en esa mano que es una rosa con cinco capullos por dedos.
- Visita -(Aparte) Lo dicho, le brotan los madrigales. (Alto) No faltaba más, bese.
- Bienvenido -(Besándola) Beso y rebeso agobiado por tanta bondad. Perdón, me estoy subiendo, pero es que no veo... las lágrimas...
- Visita -Lo que no comprendo es por qué no le ha querido nadie.
- Bienvenido -Qué sé yo... ¿Sabe el gorrión porque le quiere digerir el gato?
- Visita -(Aparte) ¡Otro madrigal!
- Bienvenido -En cuanto a usted, Visita, no sé si se habrá dado cuenta, pero desde que la ví, me dije: esta mujer está para unas vacaciones.
- Visita -¿Cómo?
- Bienvenido -Sí, porque soñar yo con un curso entero sería

demasiada felicidad.

Visita -¿De modo que le he interesado?

Bienvenido -Más que interesarme, se ha convertido en mi pesadilla y desde que sé que la quiere otro hombre, que va usted a ser de él, la pesadilla se ha convertido en locura.

Visita -Y no le da miedo el peligro...

Bienvenido -Al contrario: para mí la mujer sin peligro es como la lubina sin mayonesa: no me sabe a nada.

Visita -Bueno, pues valiéndome de ese sentimiento que le he despertado voy a pedirle un favor.

Bienvenido -Usted no me pide, usted me manda.

Visita -Que venga con nosotros en el coche y venga usted a mi lado.

Bienvenido -Visita eso que me ofrece es como ofrecerle el agua al sediento, la comida al hambriento... ¿lleva cocina económica detrás o es de gasolina?

Visita -Gasolina.

Bienvenido -Le preguntaba por si había que empujarle, que podía contar conmigo.

Visita -Quizá le pida algo más.

Bienvenido -Ya le he dicho que usted no pide, que usted manda.

Visita -Pues vamos a ver si es verdad.

Bienvenido -Vamos. Y que le conste que a su lado la Venus de Milo me resulta una Pepona.

Visita -(Con un mohín cómico y dándole un golpecito en la cara) ¡Madrigalesco!

(Hacen mutis por el foro. Un momento de pausa. suena

el teléfono y por el foro entra Cricrí y coge el auricular)

Cricrí -(Saliendo y poniéndose al aparato) ¡Diga?... Ah, es usted, señorita Amelia... su tía acaba de salir un momentito... no, sola no, le acompaña don Bienvenido... No, a mí no me han dicho nada, pero supongo que irán ahí, porque al salir le iba diciendo ella "verá usted que coche más mono" y cómo sube y él le contestaba: siendo mono tiene que subir bien... ¿Manda algo más?... A su disposición... (Cuelga y baja al centro) Es raro el interés que la señora tiene por ese hombre, porque los señoritos se desviven por atenderles, pero como la señora... (Abel entrando por el foro)

Abel -Hola Cricrí, ¿Qué pasa que está la puerta abierta?

Cricrí -Acaso la señora al salir...

Abel -¿Ah, pero no está la señora?

Cricrí -Han salido todos a hacer compras en auto.

Abel -La pequeña también.

Cricrí -No, es la única que no ha salido.

Abel -(Aparte) ¡Magnífico! Esto facilita mi plan. Sí, porque esta tiene más dinero que Visita y además tiene menos años... (Sentándose) ¿de modo que Aurita está aquí?

Cricrí -Aquí.

Abel -¿Y qué hace?

Cricrí -Lo de siempre, nada; se levanta a las once.

Abel -(Aparte) Hábitos de rica.

- Cricrí -Desayuna que todo es poco.
- Abel -(Aparte) Millonaria.
- Cricrí -Y menos mal que ahora con haberlos lavado y vestido... pero había que ver el día que llegaron... La ropa llena de manchas y de remiendos, los zapatos rotos... Tres colillas en un bolsillo... Un pedazo de pan duro en otro...
- Abel -(Aparte) Sí claro, para darle mayor realidad a su pobreza.
- Cricrí -Y la niña mojaba la miga en la salsa y se empeñaba en coger la escoba y barrer el comedor.
- Abel -(Aparte, entusiasmado) Es de una gran habilidad.
- Cricrí -Y hasta rompió unos cuantos platos.
- Abel -(Aparte) ¡Imitando a los criados! ¿Y el padre qué?
- Cricrí -Peor que la niña, ¡Mucho más vago! No hace más que comer y fumar. ¡Pero usted no sabe lo que fuma! Y el caso es que yo no sé dónde echa las colillas porque no se encuentra una en su cuarto ni en ningún lado... Y luego lo pesado que se pone con que a él no lo quiere nadie.
- (En este momento por la segunda izquierda sale Aurita)
- Aurita -(Sorprendida) ¡Ay! Ustedes perdonen; creí que estaba aquí mi padre.
- Cricrí -Su padre ha salido hace poco.
- Aurita -Solo, ¿verdad?
- Cricrí -Con todos: creo que han ido de compras.
- Abel -Ah, pues seguramente tardarán, porque tú no te

puedes dar cuenta de lo que son las mujeres cuando entran en una tienda: no saben salir.

Aurita -(Con ingenuidad) Claro, como yo nunca he ido.

Cristeta -¿Ustedes me mandan algo?

Abel -No, nada; yo voy a esperarles un rato.

Cristeta -¿La señorita quiere tomar alguna cosilla?

Aurita -(Haciéndose más la tonta) Qué sé yo... ¿A usted que le parece?

Abel -Mujer, si tienes apetito...

Aurita -Apetito, apetito... bueno, tráeme el carrito.

Cristeta -Enseguida. (Aparte) Debe tener un estómago de fuelle.

(Hace mutis por la derecha para salir a su debido tiempo con el cochecillo)

Abel -Bueno, ¿qué? ¿Estás contenta?

Aurita -¡Mucho!

Abel -Ahora poco tendrás que pensar.

Aurita -Poco.

Abel -Has encontrado un familia cariñosa...

Aurita -Mucho.

Abel -Con la que apenas recordarás tu desgracia.

Aurita -Poco.

Abel -(Con intención) Ahora puesto que ya tienes quien te quiera familiarmente, debes ir pensando en otra cosa de cariño.

Aurita -(En tonta) No sé a qué clase de cariño se referirá usted.

Abel -(Acercándose más a ella) Pues a...

Cricrí -(Saliendo con el cochecillo) Aquí tiene usted
 ¿Quiere que le sirva?

Aurita -No, no se moleste, yo picaré.

Abel -Sí, déjala que pique y vete.

Cricrí -Pues si le ocurre algo, no tiene más que llamarme.

Aurita -Muchas gracias.

 (Cricrí hace mutis y Aurita coge un emparedado)

Aurita -Yo estoy asombrada: cuando vine aquí creí que me
 metían en la inquisición... ¿No quiere usted un
 emparedado? (Comiendo)

Abel -No, gracias, yo no tengo costumbre. Pues te decía
 que debías ir pensando en otra clase de cariño, en un
 marido, por ejemplo.

Aurita -(Siempre en tontita) Ah, sí, sí...

Abel -Un marido para...

Aurita -(Que ha cogido una medianoché) La media noche.

Abel -¿Cómo?

Aurita -Digo que la medianoché está más sabrosa que el
 emparedado.

Abel -Pues duro con las medias y al mismo tiempo que
 deglutes piensa en eso que te he dicho.

Aurita -¿En un hombre? (Comiendo)

Abel -Eso es: en un hombre.

Aurita -Ya tengo un novio.

Abel -¿El peliculero? ¡Bah! ¡Eso no es un hombre!

Aurita -Sí, señor, que lo es.

Abel -Todavía si fuese una figura de relieve... pero un
 comparsa...

- Aurita -No tan comparsa, que ya hace algunos papeles importantes.
- Abel -No le he visto en ninguno.
- Aurita -En esta última película que se titula "Perdidos en el bosque" ha estado muy bien.
- Abel -Estaría perdido, porque yo no lo he visto.
- Aurita -¿Usted no recuerda aquel momento de la media noche que se divisa el bosque entre sombras y se siente el aullido de un lobo?
- Abel -Sí.
- Aurita -Pues el lobo es él.
- Abel -Querrás decir el que aulla.
- Aurita -Bueno, sí; pero ¿a qué se creyó usted que era un lobo de verdad? Como que usted no sabe las felicitaciones que ha recibido. El domingo pasado fue a verle una amiga mía que es peinadora ¿y sabe lo que me dijo la peinadora? Que le había puesto los pelos de punta.
- Abel -¿Y tú crees que con dar aullidos ya tienes solucionada la vida? A ti te conviene otra clase de hombre... ¿me entiendes?
- Aurita -¡Ya, ya!
- Abel -Más hecho ¿me comprendes?
- Aurita -Ya, ya.
- Abel -Que tenga una fortuna para tenerte como te mereces ¿te das cuenta?
- Aurita -Ya ,ya... ya me estoy hartando de estas chucherías y voy a echarme un trago del tío Pepe... Lo que

siento yo no ser de la familia de este hombre, porque usted no sabe lo que me gusta. A mi padre le gusta más el tinto oro, pero a mí donde esté don José... ¿por qué no me acompaña? Ande, con una copita...

Abel -Pero si ya te he dicho que yo... En fin, por complacerte... (Coge la copa que le ofrece Aurita y beben los dos)

Aurita -¿Verdad que es bueno?

Abel -(Despreciativamente) Tú debes beber Burdeos, Rhim...Champán...

Aurita -No, si champán ya he bebido.

Abel -(Aparte) ¡Claro que lo habrá bebido, y a todo pasto!

Aurita -Pero no me hace mucha gracia.

Abel -(Aparte) ¡Cómo disimula!

Aurita -Así como el tío Pepe se me sube a la cabeza, el champán se me sube a las narices.

Abel -Yo lo que quiero darte a entender...

Aurita -Si me doy cuenta: que a mí me conviene, en vez de ese guayabo un hombre maduro...

Abel -(Con alegría) Eso es.

Aurita -Como usted, por ejemplo, porque usted está bien maduro.

Abel -Relativamente: estoy para cogerme del árbol pero nada más.

Aurita -Y con dinero.

Abel -Por ahí vas bien.

Aurita Como usted, por ejemplo, ¿porque usted tiene mucho dinero?

- Abel -No tanto como vosotros... digo como vosotros tuvistéis, pero para tenerte como una reina... Además tu padre estaría como tú o mejor: llevaría por completo mi casa de banca.
- Aurita -¿Mi padre? ¿Su casa de banca? ¡Usted no ha quebrado nunca!
- Abel -Nunca.
- Aurita -Menos mal si era la primera vez... Bueno, pues yo hablaré con mi padre y con esta familia...
- Abel -No, no, a Visita y a sus sobrinos no les digas nada. Es mejor que les coja de sorpresa... Cuando ya esté hecho.
- Aurita -Sí, ya me doy cuenta de su intención.
- Abel -(Levantándose) Y ahora te dejo... Tengo varios asuntos que hacer... (Más insinuante) Y ve pensando el sitio donde quieres que pasemos la luna de miel.
- Aurita -¡Qué sé yo! A lo mejor no le gusta a usted.
- Abel -Donde tú me mandes allí voy yo.
- Aurita -Es que a lo mejor le mando a usted a un sitio que no le agrada...
- Abel -Yendo contigo todo me parecerá bien... Y hasta luego... ¿Me permites que te bese la mano?
- Aurita -¿Cuál de las dos?
- Abel -(Sonriente) La que quieras, mujer. Este beso viene a ser como el sello de nuestra unión.
- Aurita -(Con ingenuidad) Bueno, pues póngame el sello en esta (Le alarga la izquierda) Y luego la echaré al correo.

- Abel - (Besándole la mano) ¡Graciosa!
- Aurita - ¡Maduro!
- Abel - Hasta luego.
- (Hace mutis por el foro)
- Aurita - Sí, sí... Este viene por los cuarenta millones esos que ha inventado el señor Laviña, y no tiene reparo en hacerle una charraná a doña Visita... ¡Ay, qué hombres! Yo no sé quién será más sinvergüenza de los dos, si don Abel o Laviña... ¿He dicho los dos? Pues me he equivocado: he debido decir de los tres, porque mi padre también se las trae... Ahora que mi padre...
(Laviña entrando por el foro, todo descompuesto)
- Laviña - ¡Ay, tu padre...
- Aurita - ¿Mi padre qué?
- Laviña - (Sentándose y limpiándose el sudor) ¡Qué barbaridad! ¡Qué atrocidad! ¡Qué brutalidad!
- Aurita - Bueno, ¿pero mi padre dónde está?
- Laviña - Aurita, yo no sé los quirófanos que habrá en Madrid pero que los está llenando a estas horas, eso tengo por seguro.
- Aurita - Acabe usted.
- Laviña - ¿Tú has oído hablar del Cid?
- Aurita - Sí.
- Laviña - Pues tu padre nace cuando el Cid y le da más que a una estera.
- Aurita - Por lo que más quiera, explíquese.
- Laviña - Verás: estaba yo en el garaje hablando con Amelia y

Eladio que había sacado el coche a la puerta, porque iban de compras, cuando llegó Visita con tu padre, por cierto que iban cogidos del brazo, que yo me creí que los que llegaban eran Romeo y Julieta, y la iba diciendo: "Usted me lo suplica y por usted llevo yo, no un automóvil, una fortaleza volante".

Aurita -(Temblorosa) ¡Ay, ay! que ya me doy cuenta, que lo presiento.

Laviña -Sí hija, sí: que el matrimonio ocupó el asiento de dentro, que Visita se acomodó en la delantera y tu padre a su lado cogió el volante y... (se limpia el sudor) ¡Yo no he sentido más pánico en mi vida!

Aurita -¡Pero arrancó!

Laviña -¿Cómo que arrancó? De la primera embestida se fue a la acera de enfrente, que yo cerré los ojos porque me dije, se ha estrellao contra la pared, pero yo no sé lo que haría que de la acera de la derecha se fue hacia la de la izquierda y luego otra vez a la derecha, y los transeúntes aterrados no sabían en qué acera quedarse, unos se metían en los portales, otros se subieron a las rejas, un señor decía: "una de dos, o es que no sabe conducir o es que es un as del volante y está haciendo filigranas".

Aurita -¡Ay, que mi padre va a matar a seis u ocho!

Laviña -Eso mismo he calculao yo así por encima. El lo que trata es de coger el centro de la calle y venir hacia aquí, pero no sé si lo conseguirá.

(En ese momento sale Cricrí por la derecha)

- Cricrí -Señorita, señorita... el coche...
- Aurita -¿Cómo?
- Cricrí -Que me parece que viene el coche. He sentido la bocina: a lo mejor vienen a llevársela a usted.
- Aurita -A mí no me llevan ni anestesiada.
(Se oyen en el foro unos bocinazos terribles)
- Cricrí -(Asomándose al ventanal) Sí, sí, es el coche. Y la gente corre despavorida.
(Aurita y Laviña se asoman también al ventanal y en ese preciso momento se oye el ruido de un auto que pasa como una exhalación y Aurita da un grito de terror y se lleva las manos a la cabeza).
- Aurita -¡Ay, hijo de mi alma! Ha cogido a la niñera y al niño que iba en el cochecito, ¿verdad?
- Cricrí -No, al niño nada más.
- Aurita -Lo habré hecho papilla.
- Laviña -Se lo lleva enganchado en uno de los faros.
- Aurita -¿Pero dónde va?
- Laviña -Se conoce que quiere dar la vuelta ahí en la plazoleta para parar aquí. Ya viene, ya viene...
- Cricrí -¿Digo yo que aquí, al piso, so subirá?
- Laviña -Todo es que se lo proponga, porque como maneja tan bien el coche...
(Vuelve a sentirse el mismo efecto anterior, o sea, el coche que pasa por debajo y de pronto un grito de terror en varias personas).
- Aurita -(Persignándose) ¡Virgen María! ¿Qué ha sido?
- Laviña -Un manguero, estaba regando y se lo lleva.

- Aurita -¿Pero dónde?
- Laviña -A lo mejor al Canal de Isabel II.
- Aurita -(Cayendo sentada sobre una silla) ¡Ay que yo no puedo más, que a mí me va a dar algo!
- Cricrí -Ya, ya; yo digo que no debía hacer esas filigranas porque qué culpa tienen las personas que él guíe tan bien.
- Aurita -¿Cuándo parará?
- Laviña -Hasta que no se le acabe la gasolina...
(Vuelven a mirar y en este momento se oye el ruido del coche que choca contra un farol. Ruido de cristales, etc.etc.)
- Laviña -Ya ha parado.
- Aurita -¿Le ha podido parar él?
- Laviña -Le ha parado el farol. (A Cricrí) Vete a abrir. Seguramente estarán subiendo los señores.
Cricrí hace mutis por el foro)
- Aurita -¿Usted cree que podrán subir...?
- Laviña -No creo que les queden ganas de seguir dando vueltas, porque el ratito que habrán pasado es como para que llamen a un especialista del corazón.
- Aurita -A lo mejor están heridos.
- Laviña -Eso sería lo peor.
- Aurita -¡Pero quién le mandaría a mi padre guiar!
- Laviña -Si una vez que íbamos a la verbena de San Antón en la manuela del señor Felipe se empeñó en que le dejase llevar a él y en vez de llevarnos a San Antonio nos llevó a San Francisco el Grande.

- Aurita -Que se equivocó de Santo.
- Laviña -Bueno, pero lo que sea ya nos lo explicará él... a lo mejor un compromiso...
- (Entran por el foro Amelia y Eladio.
Ella con el sombrero medio caído, él con la corbata casi deshecha, con una cara de angustia y de terror...)
- Amelia -Mira, Eladio, mira (Poniéndole la cabeza).
- Eladio -¿El qué?
- Amelia -Las canas que me han salido en media hora. Yo creo que voy a tener que teñirme.
- Eladio -Sí, hija, sí; otro gasto más.
- Aurita -(No sabiendo qué decir y queriendo disimular) ¿Y qué? ¿Lo han pasado ustedes bien?
- Eladio -Bien.
- Aurita -Un paseo corto, porque ha sido corto ¿verdad?
- Amelia -Corto y ceñido.
- Eladio -Ceñidísimo.
- Aurita -Pues no parece que vienen muy alegres.
- Eladio -Nerviosillos.
- Amelia -Como tu padre guía como guía...
- Eladio -Como él guía no guía nadie.
- Laviña -Pero aurita tiene razón; les noto nos sé qué.
- Amelia -Unos pocos nervios. Tanto es así que voy a llamar a la chica para que nos haga unas tazas de tila.
- Aurita -No es menester; ahora mismo entro yo, enciendo el fogoncito eléctrico y en cinco minutos traigo la tila.

- Eladio -Pero tú te vas a molestar...
- Aurita -Anda, no se me cae ningún anillo por ello. Cuántas hago ¿dos?
- Amelia -Que sé yo. Puesta a hacer, haz bastante porque si ahora cuando suba la tía Visita y tu padre...
- Aurita -Haré para todos, porque yo también estoy algo excitada...
- (Hace mutis derecha)
- Laviña -(Al marcharse Aurita les dice) ¿Qué? ¿Ha fingido que no sabía conducir?
- Eladio -No es que lo ha fingido; es que le ha dado una realidad de espanto.
- Laviña -Claro, si lo lleva bien os dais cuenta y se acabó lo que se daba.
- Amelia -Pues no se ha acabao ahora de milagro.
- (Entra Visita por el foro. También trae el sombrero hecho un trapo, el traje en desorden y algunos rasguños muy leves en la cara y en las manos. Al entrar se deja caer en una silla con desaliento)
- Visita -¡Qué maravilla de hombre!
- Amelia -¿Pero qué dices, tía?
- Visita -Cada vez me aferro más en mi idea. ¡Es maravilloso!
- Eladio -¿Pero no te has dado cuenta de cómo nos ha llevado?
- Visita -¿No he de dármela, si iba a su lado? ¡Qué cosas ha hecho por disimular, por aparentar que no sabía...!
- Laviña -Ya os dije que teníais que pasar por pruebas muy duras.
- Eladio -Pues esta ha sido terrible.

- Visita -¡Qué regates! ¡Qué giros! Tan pronto enfilaba una acera, como se iba a la otra... se asomaba a las porterías...
- Amelia -Al tendero de la esquina se le llevó el cartel que tenía colgado en la puerta con la nota del racionamiento.
- Visita -Ya se lo advertí yo, pero me dijo "déjalo, para lo que dará"...
- Eladio -Y a esa pobre niñera que iba tan tranquila empujando el cochecito, si no se aparta la hace migas.
- Amelia -Pero se llevó el coche con el niño.
- Visita -¡Y con qué habilidad lo enganchó en un faro! Y había que ver la cara de alegría que llevaba el chiquitín al verse pasear de un lado a otro...
- Laviña -¡Lo que hace la inocencia!...
- Eladio -Y lo del pescadero.
- Visita -Bien empleado... esa manía de colocar las cajas del pescado ocupando no ya la acera sino parte de la calle.
- Eladio -Fue brutal. Se lo llevó todo por delante.
- Visita -Yo hasta que me he apeado he tenido una pescadilla en este hombro y un gallo en la oreja.
- Laviña -¡Qué barbaridad!
- Visita -¡Anda! Y si no llega a ser porque iba medio echado el parabrisas os traigo un par de kilos de sardinas bien pesado.
- Eladio -Bueno, todo eso estará muy bien; ¡pero estrellar el coche contra el faro!

Visita -¿Y qué iba a hacer? Se le cruza aquella anciana que debía ser sorda y entre aplastarla y darse con el farol optó por lo que hubiera optado cualquier persona con sentimientos.

Laviña -¿Y él dónde se ha quedado?

Visita -En la puerta con un guardia que le está tomando el nombre, domicilio y no sé qué más cosas.

Eladio -¡Qué desastre!

Amelia -¡Qué locura!

Visita -¡Qué maravilla!

(En este momento por la derecha sale Aurita con una bandeja y cuatro tazas de tila)

Aurita -¡Ya está aquí la tila y bien cargada!

Amelia -Pero hija, para qué te has molestado.

Aurita -Pues no faltaba más.

(Dándole las tazas a Amelia y Eladio) Usted (Por Visita) ¿querrá también una tacita?

Visita -Ya que está hecha...

Laviña -Y a mí también dame otra: digo si tú no... (al ver que sólo hay cuatro).

Aurita -No, no, por mí no lo deje: yo ya he bebido en la cocina.

(Cogen los cuatro las tazas y sentados empiezan a tomar la tila y en este momento entra por el foro Bienvenido: el traje también en desorden, alguna erosión en la cara pero sencilla. Al ver el espectáculo de todos tomando tila dice)

Bienvenido -¿Se tilea, eh?

- Aurita -Sí, padre, tileando están y si quiere usted que le haga una taza...
- Bienvenido -No, hija, no.
- Aurita -Pues es muy buena para los nervios, y a falta de bromuro es el mejor sustitutivo.
- Bienvenido -El mejor sustitutivo del bromuro es el Rioja clarete. A mí es lo que siempre me ha dado resultado.
- Visita -Bueno, ¿qué es lo que quería el guardia?
- Bienvenido -Nada, preguntarme cómo me llamaba, la edad, si vivía aquí; yo le he dicho que temporalmente, hasta que encuentre un piso. Y me dijo: ¡ah, pues dada la edad que tiene, aquí se muere usted...! Nada, dos o tres reclamaciones sin importancia...
(Entra por el foro Cricrí)
- Cricrí -Ahí hay un pescadero que quiere hablar con los señores.
- Bienvenido -Dígale que hoy es día de carne y no necesitamos nada.
- Cricrí -Sí, sí... buen carácter trae. Quería entrar sin que lo anunciase.
- Visita -Bueno, pues hágale pasar.
(Cricrí hace mutis)
- Eladio -Este debe ser el del puesto que se llevó usted por delante.
- Bienvenido -No traerá la pretensión de que so lo vayamos a colocar otra vez en su sitio.
(Por el foro entra Francisco. Hombre ya maduro, carácter duro que irá amainando poco a poco durante

la escena. Viste como el tipo del pescadero clásico: mandil, etc.etc.)

Francisco -Buenas tardes. ¿Ustedes son los dueños del tanque ese que me ha hecho cisco el puesto?

Visita -¿Cómo cisco?

Francisco -A ver; ustedes no se han dado cuenta porque siguieron como una exhalación, pero allí están los cajones hechos astillas, allí están las merluzas que acababan de llegar.

Aurita -Mal recibimiento han tenido.

Francisco -¡Y hasta las almejas!

Visita -¿Qué les ha pasado a las almejas?

Francisco -Que se me han abierto todas del susto, y abiertas no las quiere nadie.

Bienvenido -Bueno, pero mañana es domingo y tendrán que cerrar a la fuerza.

Francisco -Mire, señor, chirigotas no: yo soy de León y en León las chirigotas las acabamos siempre con la inflamación de las narices del chirigotero.

Amelia -¡Ay, por Dios, eso no es ser de León!

Aurita -Eso es ser de pantera o de tigre.

Francisco -Ustedes me toman por el animal que quieran, pero yo no me voy de aquí sin que me indemnicen o me acompañen a la Comisaría para que me levanten el atestado.

Bienvenido -(Levantándose) Bueno, pues vamos a la Comisaría.

Visita -No, usted no se mueve de aquí. ¿Qué calcula usted que vale lo que se le ha estropeado?

Francisco -Mire, señora, yo soy de León y...

- Visita -(Aterrada) ¡Cuidado, que mi pregunta no va en tono de chirigota!
- Francisco -Quería decir que los de León, además de ese pequeño defecto de las narices, tenemos el de ser honraos, y aquí le traigo, sardina más, sardina menos, la nota de los perjuicios lo más detallada posible.
- Bienvenido -(Cogiendo un papel largo de esos de envolver pescado que le presenta Francisco) ¡A ver, a ver! (Lee) Por una caja de 30 kilos de merluza recién llegada de Santander el domingo pasado, incluyendo el hielo, sal y el cajón: 550 pesetas.
- Amelia -¡Qué barbaridad!
- Francisco -No he podido aprovechar ni una cola: hay que ver cómo está el suelo. Un pedazo aquí, otro pedazo más allá...
- Eladio -Bueno, ¿pero a cómo pone usted el kilo?
- Francisco -A 15 pesetas: tirada.
- Aurita -Y tan tirada.
- Laviña - De todos modos a tres duros el kilo...
- Visita -Bueno, no discutamos: dice usted que 550.
- Francisco -Lo último.
- Visita -Conforme. A ver otra partida.
- Francisco -(Ya más calmado) Con la señora da gusto entenderse.
- Bienvenido -(Leyendo) Por una lata de cinco kilos de bonito en escabeche...
- Aurita -¡Ay, pero el bonito en escabeche también está averiado?
- Francisco -El bonito está que no hay quien lo mire a la cara.

Visita -¿Bueno, cuánto?

Bienvenido -(Leyendo) Cien pesetas.

Amelia -¡Qué atrocidad!

Laviña -Y a lo mejor no era bonito.

Bienvenido -No era más que bien parecido.

Visita -Conforme: siga.

Francisco -repito que con la señora da gusto. Usted ha debido ser pupilera y se hace cargo...

Visita -¿Quedan muchas partidas?

Bienvenido -Esto es Sierra Morena hace noventa años. Aquí hay dos langostas...

Francisco -Que se las llevó el señor en el capó... y que acababan de llegar de La Coruña.

Eladio -¿También el domingo pasao?

Francisco -El sábado.

Bienvenido -En esto de las langostas hay que hacer un descuento porque ahí va una. (Saca del bolsillo una langosta y se la da).

Francisco -¿Pero esto qué es?

Bienvenido -Una de las langostas.

Francisco -Pero sin patas.

Bienvenido -Para ir en automóvil, qué falta le hacían.

Visita -Terminemos. Total, ¿cuánto?

Bienvenido -Novecientas pesetas.

Visita -(Sacando del bolso un billetero) Ahí van mil: las 100 que sobran para que les dé un antiespamódico a las almejas a ver si se tranquilizan y se cierran.

Francisco -(Cogiendo el billete) Así dan gusto los tratos...

¡Claro, con personas que se hacen cargo!... Bueno, pues ya saben los señores dónde me tienen... Francisco Gambilla...

Aurita -Vaya, vaya con Dios...

Francisco (Medio mutis) ah, si tienen gusto en hacer otra turné como la de hoy no tienen más que avisarme y yo les pondré el puesto para que se recreen y además les pondré pescado de segunda clase, que les saldrá más barato: algunas brecas, bacaladitos, y todo lo más unos cuantos gallos... Se pueden ustedes cebar, porque eso está al alcance de todos.

Bienvenido -Bueno, pero que no haya mujeres, porque hay que ver cómo chillaban, sobre todo una de ellas.

Francisco -¡Y qué iba a hacer la pobre, si acababa de despacharla dos kilos de salmonetes y le dejó usted unos ciento cincuenta gramos mal pesados! Buenas tardes.

Visita -Vaya usted con Dios (Hace mutis por el foro)

Amelia -Bueno, tiíta, has estado demasiado complaciente.

Eladio -Ha puesto los precios que ha querido.

Laviña -A mí me parece que este pescadero ha metido la manga.

Bienvenido -A propósito de manga (a su hija): haz el favor de darle estas a la criada (saca del bolsillo una manga de una americana vieja) porque vendrá el del riego a reclamarla.

Aurita -¿Pero le ha quitado usted la manga?

Bienvenido -Le he quitado la manga suya: la del aparato la he

respetado. Para mí las ordenanzas municipales son sagradas.

Visita -Bueno, esto ya pasó y de esto no hay más que hablar. Yo ya estoy convencida de lo que estoy...

Aurita -¿Ah, usted está convencida...?

Visita -Del todo, hija, del todo. Mañana a primera hora saldremos para Los Robledales. Nos iremos en el coche grande. En él cabemos todos bien: es un Pakar ocho cilindros.

Bienvenido -¡Buen coche!

Visita -Usted lo llevará.

Aurita -(Aparte) ¡María Santísima!

Bienvenido -¿Que lo voy a llevar yo?

Visita -Claro.

Bienvenido -¿Adónde?

Visita -A Los Robledales. Verá usted qué carretera... Los primeros ciento cincuenta kilómetros están como la palma de la mano, y a derecha e izquierda árboles, muchos árboles, frondosos, casi no dejan entrar al sol.

Bienvenido -Ya le haré yo un hueco.

Amelia -¡Pero tía, va a llevar Bienvenido el Pakar?

Visita -Claro, si no son más que cuarenta caballos.

Bienvenido -Muy pocos.

Visita -El resto de la carretera le interesará más. Empiezan las curvas.

Bienvenido -Eso es bonito.

Visita -¡Pero qué curvas! Se sale de una y se entra en otra.

Bienvenido -¡Eso es la vida!

Visita -Y luego la carretera se estrecha y a un lado y a otro empiezan los precipicios.

Bienvenido -Eso es la muerte.

Visita -Lo que hay que hacer es no detenerse: seguir, seguir...

Bienvenido -Por mí, mientras no se acabe la gasolina, ya pueden estar seguros.

Aurita -Bueno, yo quisiera pedirle a usted un favor, doña Visita.

Visita -Lo que quieras, hija.

Aurita -Que me dejase ir en el tren.

Visita -¿Por qué?

Aurita -Es que el auto me mareo... El calor del motor... Además, si tuvieran ustedes un vestido negro...

Visita -¡Un vestido negro!

Aurita -Sí, lo más parecido a un luto.

Visita -¿Pero una cosa sencilla o rigurosa?

Aurita -Como se llevaría por un padre.

Visita -No sé si lo habrá en casa y tiempo de que te lo hagan ya no hay.

Bienvenido -No le haga usted caso, son manías que le dan.

Visita -(A Laviña) Bueno, Laviña ¿usted nos acompañará?

Laviña -(Con temor) ¿En el coche?

Visita -Claro.

Laviña -El caso es... que estaba pensando no dejar sola a Aurita... No está bien que una muchacha... Desde luego me voy en el tren con ella.

- Bienvenido -Tú lo que tienes es miedo. No, y me lo explico, porque he perdido el hábito de conducir... Pero ya se habrán dado cuenta de cómo llevaba yo mis coches cuando tenía el fortunón que he perdido.
- Eladio -¡Ya, ya nos hemos hecho cargo!
- Visita -Se ve enseñada.
- Bienvenido -(A Aurita) ¿Te acuerdas de aquel Rol-Roy...?
- Aurita -Muy vagamente.
- Bienvenido -¡Claro, eras tan pequeña! Pues, ¿y el Ford que me construyó la casa exprofeso para mí? ¡qué línea más bonita! ¡Y qué motor más valiente! Lo sacaba a la carretera y para él no había árboles, ni guardacantones ni nada. A los árboles recién plantados es que les tenía una rabia... que una tarde me detuvieron unos caminantes y me dijeron: "Señor, si le es a usted lo mismo irse por otra carretera, porque no deja crecer los árboles y no vamos a tener sombra nunca".
- Amelia -¡Pobres gentes!
- Bienvenido -Les dí un puñado de dólares y seguí, nuevo Atila del arbolado.
- Visita -Bueno, pues vamos adentro, que tenemos que concretar varias cosas para el viaje.
- Amelia -(Al hacer medio mutis le dice por lo bajo a Eladio) Yo no voy en el coche.
- Eladio -(Igual) No te preocupes, que se me ha ocurrido una cosa que lo arreglará todo.
- Visita -(A Bienvenido y Aurita) ¿Vienen?

- Aurita -Sí, ahora mismo.
- (Hacen mutis todos por la izquierda, menos Aurita y Bienvenido que se quedan solos, mirándose. Pausa que rompe Aurita).
- Aurita -Padre...
- Bienvenido -(Con ternura) ¡Hija!
- Aurita -(Respetuosa pero con un cierto pánico) ¿Va a llevar usted el coche?
- Bienvenido -¿A tí que te parece?
- Aurita -Que no tengo más amparo que usted y me va a dejar sola en el mundo, porque los primeros ciento veinte kilómetros puede que los sortee, pero cuando empiecen las curvas y empiecen los precipicios...
- Bienvenido -El primero nada más... del primero no pasamos; porque aquí todavía hay fachadas y faroles... pero allí un precipicio a un lado, otro precipicio al otro... te obcecas, no sabes por cuál te vas a caer... y acabas cayéndote por los dos.
- Aurita -Padre, no lleve usted el coche.
- Bienvenido .Pero si yo todo lo hago por disimular... Si estoy temblando de que lleguen a adivinar la verdad y...
- Aurita -Mejor.
- Bienvenido -¿Cómo?
- Aurita -Y yo que usted ahora mismo entraba y acababa de una vez con esta situación.
- Bienvenido -¿Estás loca? ¿Que yo...? ¿Llévarte otra vez al sotabanco, a los días sin comer, a las noches sin cenar...? ¿Quitarte este bienestar... este sueño de

gloria en que vives...? Pero si yo he accedido a esta farsa de Laviña por tí y sólo por tí.

Aurita -Es que esto más que una farsa es otra cosa que no quiero calificar.

Bienvenido -Lo sé, pero no me dejes aparte la farsa que se trae también esta familia. Ellos nos fingen un cariño y un afecto que ni sienten ni sentirán nunca, porque lo fingen en espera de los millones que les ha ofrecido Laviña... Nosotros desde luego somos unos sinvergüenzas, pero no te creas que ellos están muy lejos de nosotros. ¿Qué te voy a decir? Lo nuestro tiene más disculpa, nosotros lo hacemos por salvar una situación desastrosa, pero ellos no están en ese caso.

Aurita -De todos modos...

Bienvenido -No, hija, no; Dios le da a cada uno su arma para que luche en la vida y se defienda: al león su garra, al águila su pico, al alacrán su veneno... al hombre la astucia o el ingenio... ¿Es tan condenable que yo me aproveche del arma que tengo para que un pedazo de mi carne que se me consumía en la miseria pase el tiempo que sea, más corto o más largo, disfrutando una vida a la que tienes tanto derecho como los demás?

Aurita -Sí, eso está bien, padre; yo sé que todo lo hace por mí, por mí y por usted, porque a usted también le gusta esta vida.

Bienvenido -Y que estoy tratando de mejorarla... (suspirando)
¡Ay, como no me falle lo que...!

- Aurita -¿Pero qué se propone usted? ¿Otra farsa? Porque más farsas no, padre.
(Cricrí sale por la izquierda)
- Cricrí -Los señores dicen que si van a entrar.
- Bienvenido -Ahora mismo, simpática... ¿Cómo me dijiste que te llamabas?
- Cricrí -Cristeta, pero los señores me quitan parte del nombre y me llaman Cricrí.
- Bienvenido -Pues te quitan lo mejor. Bueno, vamos... (Medio mutis) Ah, tráete el carrito también. Tengo un poco de apetito... Oye, pero no se lo acerques al señor Laviña, porque lo descarga enseguida. ¡Qué tío! Ha debido estar a las órdenes de Federico del Río.
(Cricrí coge el carrito y va haciendo mutis. Aurita y Bienvenido van detrás)
- Aurita -(Al mismo tiempo que hacen mutis le dice con voz suplicante a su padre) ¡Padre, no lleve usted el coche, que es el grande!
- Bienvenido -Pero si es igual que sea el grande que el chico. Ninguno de los dos me hace caso.

TELON

ACTO TERCERO

En Los Robledales.

Planta de recibimiento. Foro, jardín con tres o cuatro escalones de bajada. Chaflán derecha, alto ventanal que da al jardín. 1ª derecha, puerta: chaflán siguiendo dos o tres escalones de salida. 2ª lateral, puerta; los demás detalles a gusto del pintor.

(Al levantarse el telón entran por el foro Aurita y Bienvenido)

Aurita -Se ha fijao usted qué finquita, padre...

Bienvenido -Hija, así por encima... ¡Como no hace más que media hora que hemos llegao y esto tie que ver tanto!...

Aurita -Ya lo creo, debe ser muy larga.

Bienvenido -¡Y muy grande!

Aurita -Y muy ancha.

Bienvenido -Yo lo que siento es no haber visto la carretera, las curvas, los precipicios...

Aurita -¡Ay, calle usted, padre que cuando me enteré que el Pakar tenía no sé qué pieza importante hecha cisco y que tardarían más de un mes en repararla dí un suspiro que no eché el corazón por la boca de milagro...

Bienvenido -Sí, pero el viaje en tren no ha tenido atractivo...

Aurita -No diga usted herejías. ¿Usted cree que si viene en el auto estamos a estas horas aquí?

Bienvenido En el Pakar quizá no, pero en una ambulancia

sanitaria casi seguro.

Aurita -Ya le habrá costao un pico el viajecito, porque traerse hasta los criados...

Bienvenido -(Acercándose a la ventana y con aire pensativo) ¡Y pensar que todo esto...! Pero no, no es posible... ¡Quién me puede querer a mí!

Aurita -(Acercándose a él) ¿Qué piensa usted, padre?

Bienvenido -Pienso en esta felicidad de que gozamos y me da frío pensar que necesariamente la tenemos que perder.

Aurita -Necesariamente, padre.

Bienvenido -Y no creas que lo siento por mí, no, lo siento por tí.

Aurita -Lo sé, padre, lo sé; pero no hay más remedio.

Bienvenido -En qué mala hora se le ocurrió a Laviña proponernos esta farsa.

Aurita -Y a nosotros el aceptarla.

Bienvenido -¿Y qué íbamos a hacer? Recuerda nuestra situación. Estábamos como el sediento que no puede más y Laviña se nos presentó en forma de botijo lleno de agua fresca, rezumante... Había que beber, a chorro o como fuera, pero beber...

Aurita -Bueno, padre, no se mortifique usted más... Lo hicimos por lo que lo hicimos... Ahora lo que debemos pensar en salir lo más decentemente posible.

Bienvenido -Cuando se entra como hemos entrado nosotros la salida casi siempre es por un hueco de la fachada.

Aurita -Eso lo cree usted. A lo mejor se contentan con llamarnos dos o tres cosas feas.

- Bienvenido -Muy feas tienen que ser.
- Aurita -Les dirán a los criados que nos echen.
- Bienvenido -¡Que nos echarán con un gusto!
- Aurita -Y a vivir...(Con pena) Es decir, a vivir como antes, que no era vivir.
- Bienvenido -(Dándole un beso fuerte en la frente) ¡Hija de mi vida!
- (En este momento se oye debajo de la ventana los ladridos de dos perros enormes)
- Aurita -Vamos, padre, no se ponga usted así; a lo mejor mi novio hace una película y...
- Bienvenido -Ese, sacándole de animales, no hace nada, ya lo verás... Te digo que... ¡Hija mía!
- (La vuelve a besar y se oye más rabiosamente el ladrido de los dos perros. Por la lateral derecha entra Maximiniano).
- Maxi. -Usted perdone, ¿estaba besando a la señorita por casualidad?
- Bienvenido -Por casualidad no, por carió: ya comprenderás que tratándose de una hija...
- Maxi. -Sí, sí... ahora me lo explico.
- Aurita -¿Y qué se explica?
- Maxi. -El ladrido de los perros. Como están atados aquí debajo de la ventana...
- Aurita -Sí, ya me pareció verlos... Son dos daneses ¿verdad?
- Maxi. -Daneses... y muy pacíficos... No ladran más que cuando sienten el ruido de un beso.
- Aurita -¡Qué cosa tan rara! ¿De modo que oyen besarse...

- Maxi. -¡Y arman el escándalo! Estos perros eran propiedad del antiguo dueño de la finca. Un hombre celosísimo. Por lo visto no confiaba mucho en la fidelidad de su esposa y los educó así... Por culpa de los perritos tuvo que despedir al secretario particular que era un joven muy simpático y muy competente en su cargo.
- Bienvenido -Sí, pero estarían ladrando a cada momento...
- Maxi. -Creo que llegaron a quedarse afónicos... El dueño les tomó tal rabia que cuando le compró doña Visita la finca se los regaló a la señora. Con su permiso voy a mis quehaceres.
- Bienvenido -Sí, vaya, vaya... Ah, oiga, ¿aquí también hay carrito?
- Maxi. -Sí, pero más grande. (Mutis derecha).
- Bienvenido -¡Qué lástima!
(Por la izquierda sale Visita)
- Visita -A propósito... Bienvenido-
- Bienvenido -Visita.
- Visita -¿Nos quiere dejar solos un momento?
- Bienvenido -¿A usted y a mí?...
- Visita -Sí, y a su chica... Pero no vaya a preocuparse porque no tiene importancia... Después daremos un paseo por la finca... Les gustará mucho... Aquí lo van a pasar muy bien.
- Bienvenido -¿Usted cree?
- Visita -Y tanto... ¡Ah! ahora le llevarán a su cuarto una escopeta de dos cañones.
- Bienvenido -¿De dos? a mí con un cañón me basta...

- Visita -Y cartuchos, morral... He supuesto que le agradará la caza y como aquí se da mucha perdiz y se da mucho conejo... ¿Qué le parece?
- Bienvenido -Si no se da más que eso...
- Visita -Le repito que va a pasar una temporada de ensueño. Porque además de la caza, hay pesca... ¿A usted le gusta pescar?
- Bienvenido -¿Qué quiere usted que le diga? Yo hace mucho tiempo que estoy a lo que pesco...
- Visita -Pues a su cuarto le llevarán una caña y anzuelos...
- Bienvenido -Que no, Visita, que no, que son muchas molestias... La caña, el anzuelo...Acompañarme hasta el río... no, no... Lo mejor es que me los traigan ya pescaos... a mí me es lo mismo verles en el agua que en la satén.
- Visita -(Con coquetería) ¡Ya empieza con los madrigales! (Alto) Bueno, deje usted, que ya hablaremos de todo y lo dispondremos todo... (Con zalamería) Seguramente no creerá que se va a llevar de aquí un recuerdo agradable ¡verdad!
- Bienvenido -Eso creo, que me voy a llevar algo, pero tengo mis dudas.
(Mutis por la izquierda)
- Visita -(A Aurita) Y ahora, hija siéntate y concluye de contarme lo de D. Abel.
- Aurita -Ya se lo puede usted presumir... Yo enseguida me di cuenta de sus intenciones y le dije que tenía novio y me dijo que eso no era un novio, que era un pelagatos; que yo merecía otro hombre...

Visita -Sí, claro, como él...

Aurita -Algo maduro...

Visita -Como él.

Aurita -Queme tuviese como una reina.

Visita -¡Como él! Como él habrá sinvergüenzas, pero más grandes, lo dudo.

Aurita -Eso pensaba yo, y además pensaba ¿pero será posible que un hombre que tiene dada palabra de casamiento a una mujer... tan buena y tan simpática...

Visita -Gracias, hija, gracias.

Aurita -Que nos ha abierto su casa y nos abierto sus brazos... y lo que es menester es que no nos abra nada más...

Visita -¡Bah! De eso no hay que hablar.

Aurita -¿Será posible, pensaba, que la traición hasta ese punto?... porque llegó hasta a indicarme que fuera pensando el sitio donde pasar la luna de miel.

Visita -¡Canalla! Claro, que todo ese amor y esa felicidad que te pintaba, no era por tí.

Aurita -Ya, ya me di cuenta.

Visita -Todo era por tus millones.

Aurita -Pues iba listo.

Visita -Claro, porque tú... cómo le ibas a hacer caso...

Aurita -Ni yo, ni mis millones.

Visita -Eso es pensar honradamente.

Aurita -No, señora, no... lo que es pensar honradamente es... (vacilando y con miedo), doña Visita, ¿usted no ha tirado a nadie alguna vez por la ventana?

Visita -¡Qué pregunta más rara!

Aurita -Es que cuando se entra en una casa como noso...(en este momento empiezan a ladrar los perros).

Visita -Espera un momento...(llamando) Cricrí... Cricrí...

Cricrí -(Saliendo por la izquierda, toda azorada) Señora...

Visita -¿Dónde estabas?

Cricrí -(Sin saber qué contestar) Pues en el... en el...

Visita -No te canses: en el jardín.

Cricrí -Sí, señora, sí.

Visita -Y estabas con Daniel, el chico del guarda.

Cricrí -(Bajando los ojos) Sí, señora, sí.

Visita -Bueno, y cuidadito con lo que haces.

Cricrí -Sí, señora, sí. (Haciendo mutis) ¡Qué perritos! ¡Y con la de camiones que pasan por la carretera!

Visita -Sigue, hija. Decías no sé qué de entrada.

Aurita -No, si la entrada ya no tiene remedio, lo que me preocupa es la salida.

Visita -¿A qué te refieres?

Aurita -(Medio decidiéndose) Doña Visita, hace unos días me está quemando la boca una verdad y cuando iba a decírsela me entraba un pánico... Pero ya no puedo más y pase lo que pase he decidido decírsela y se la digo.

Visita -Me intrigas.

Aurita -Doña Visita, nosotros somos unos farsantes.

Visita -¡Ah, vamos, otro truco!

Aurita -No, señora, no: una verdad como el sol que nos alumbra.

- Visita -¿Pero qué es lo que quieres decirme?
- Aurita -Que nosotros no tenemos millones ni los hemos tenido nunca; que nosotros no hemos tenido más que ilusiones y hambre... y mi pobre padre no ha visto más Bancos que los del Retiro ni ha jugado con más bolsas que con la que tenemos para ir a la compra, que es como si no tuviéramos nada.
- Visita -(Luchando con lo que oye) Que no, vamos, que no.
- Aurita -Sí, señora, sí: uno de los días, no digo más desesperados, porque desesperados lo eran todos, se nos presentó Laviña y nos propuso... bueno, para qué se lo voy a contar si ya lo conoce; nos habló de que si el padre de su sobrino y el padre de mi padre eran, o habían sido... que no debíamos tener escrúpulo en fingir esta farsa, en la que él llevaría un cincuenta por ciento en todo, menos en las cosas de comer, que ya habrá usted notado que se lleva un noventa largo... Mi padre se opuso, porque mi padre, aunque no lo parezca, es bueno; pero él insistió diciéndole que Dios le da a cada uno su arma para que luche en la vida: al león su garra, al águila su pico, al alacrán su veneno y al hombre la astucia y el ingenio...
- Visita -Y la poca vergüenza.
- Aurita -También, sí señora.
- Visita -Bueno, y después de esa confesión ¿qué crees que debo hacer yo?
- Aurita -Mi padre cree que nos tirará por una ventana.

- Visita -¿Tu padre?... No me nombres a tu padre porque no te puedes dar una idea de lo que está pasando por mí.
- Aurita -Clero: usted se lo imaginaba millonario...
- Visita -Lo que menos me ha importado de él ha sido esa cantidad de millones.
- Aurita -La que puso el señor Laviña...
- Visita -¡Pero este final... este final...!
- Aurita -Yo no veo más que uno, ya que por lo visto es usted tan benévola.
- Visita -¿Cuál?
- Aurita -Que nos mande hacer unas tortillas de patatas y dos filetes empanados, nos saque dos billetes de tercera y a Madrid... a Madrid, donde la recordaremos a usted con una devoción como se tiene a una santa.
- Visita -(Con rabia y al mismo tiempo con angustia) ¡Una tortilla de patatas! ¡Unos filetes empanados...! (Levantándose decidida y con acento viril) ¡Y un jamón!
- Aurita -No, señora, jamón no, eso sería ya abusar.
- Visita -Aurita... Aurita... acércate a mí, no temas.
- Aurita -(Aparte) Nos va a poner postre. (Se acerca)
- Visita -Mírame a la cara: ¿es verdad todo lo que acabas de decirme?
- Aurita -Se lo juro por mi pobre padre, que no sé qué va a ser de él.
- Visita -(Enérgica) Yo sí lo sé... Y ahora vete, da un paseo por el jardín... Mientras yo decido eso de la tortilla...

- Aurita -Que no sea muy grande: con que sea terciadita, basta.
- Visita -Sí, sí, anda (Empujándola al foro).
(Queda sola en escena Visita. Hay un momento de pausa)
- Visita -(Acercándose a la izquierda y llamando)
¡Maximiniano! ¡Maximiniano!
(Sale Maximiniano)
- Maxi. -Señora.
- Visita -Ve a telégrafos y pon un telegrama firmado por mí diciéndole a don Abel que no venga hasta que reciba carta mía.
- Maxi. -¿Manda algo más la señora?
- Visita -Nada.
(Maxi hace mutis por la derecha. Visita se queda viéndole marchar. Por la derecha asoma Bienvenido que avanza con timidez)
- Bienvenido -¿Qué? ¿Acabó usted ya con mi hija?
- Visita -(Poniendo en el tono de voz más dulzura) Acabé; y ahora voy a empezar con usted.
- Bienvenido -¿Conmigo? No sé para extremar su benevolencia ni sus afectos.
- Visita -¿Por qué?
- Bienvenido -(Con una gran timidez) Porque...(Aparte) Si yo me atreviera, mejor ocasión que esta...
- Visita -Hable, hombre, hable.
- Bienvenido -(Con más timidez aún) Es que...
- Visita -(Aparte) Cuando se pone tímido está monísimo.

- Bienvenido -(Tratando de decidirse) Visita, Dios le ha dado al león las garras...
- Visita -(Sin dejarle acabar) Y al águila el pico, y al alacrán el veneno... lo sé. Como también sé que a usted le ha dado muy poca vergüenza.
- Bienvenido -Me la debió dar racionada... ¿Pero quién le ha dicho...?
- Visita -Su hija.
- Bienvenido -¿Ah, por lo visto le ha contado...?
- Visita -Todo: la farsa que les propuso Laviña, la leyenda de los millones, el truco de que a usted no le quiere nadie...
- Bienvenido -Pues todo eso se lo pensaba yo decir ahora porque yo, Visita, no me encuentro con fuerzas para seguir engañándola.
- Visita -Pues puede ahorrarse el cuento porque me lo acaban de contar.
- Bienvenido ¿Y ha sido ella?
- Visita -Ella.
- Bienvenido -(Mirando a la ventana) ¿Y por dónde ha salido?
- Visita -Por la puerta, al jardín, y ahí estará paseándose.
- Bienvenido -¿Pero completa?
- Visita -Completa. ¿Qué se pensaba usted?
- Bienvenido -Lo lógico cuando se entra en una casa como nosotros hemos entrado en esta.
- Visita -Pues van a salir mejor de lo que se figuraban.
- Bienvenido -No, eso no, Visita, llevar a ese extremo su bondad, no... Con que nos proporcione una modesta tortilla de

patatas...

Visita -Y dos filetes empanados.

Bienvenido -O sin empanar, nos es lo mismo, y dos billetes de "slipin-table".

Visita -¿De "slipin-table"? ¿qué clase de billetes son esos?

Bienvenido -De tercerola.

Visita -(Más dulcemente) Bienvenido... acérquese a mí...
(Bienvenido se acerca un poco) Más. Míreme a la cara.

Bienvenido -No, Visita, no... La merienda bueno, pero sentir yo el encanto de sus ojos... me quitaría la gana...

Visita -(Con zalamería) ¡De veras le encantan!

Bienvenido -Me abruman.

Visita -¿No será un nuevo truco?

Bienvenido -Visita, esto que le digo no sé por quién jurárselo: si usted supiera cómo la voy a recordar... Mi vida desde hoy no será más que eso.

Visita -¿Recuerdos?

Bienvenido -Recuerdos y hambre. Menos mal que los recuerdos me servirán de vitaminas.

Visita -(Aparte y como arrobada) No dice una cosa que no sea sustanciosa... (Suspirando) ¡Ay!

Bienvenido -Visita, ¿me permite usted un último favor? Que bese su mano: quiero llevar en mis labios el aroma de su piel.

Visita -¡Bienvenido, por Dios!

Bienvenido -Un aroma que es para mí...

Visita -(Alargando la mano) Calle, calle y bese...
(Bienvenido la besa) No son labios: son las mariposas

que se me posan... Basta, basta, y ahora vaya a reunirse con su hija y espere a que les avise.

Bienvenido -Ir  a despedirme.

Visita -Ir .

Bienvenido -Pues ya sabe, dos billetes...

Visita -S , de tercerola.

Bienvenido -(Haciendo mutis por el foro) Porque no hay cuarterola.

(Queda sola Visita viéndole marchar y después baja al proscenio diciendo)

Visita -Pero qué me ha dado a mí este chiquitraje!

(Por la izquierda salen Amelia y Eladio)

Amelia -Bueno, ti ta, suponemos que en los días que estemos aquí quedará resuelto todo.

Eladio -No se les puede dar más pruebas de afecto ni de cariño...

Amelia -Y que de prolongarse, podría descubrirse todo.

Eladio -A lo mejor una indiscreción...

Amelia -Claro que a t  no te corre gran prisa que digamos, en primer lugar porque te vas a casar.

Eladio -Y en segundo porque a Dios gracias no te hacen falta esas pesetas; pero a nosotros sí nos corre:  recuerda que son cuatro millones!

Amelia -Cuatro para éste y cuatro para mí: bien claro nos lo dijo Laviña. Por cierto, que desde que llegamos no lo he visto.

Eladio -Andar  por ahí con ellos, enseñándoles la finca.

Visita -Pues estad tranquilos, que no en estos días, hoy

mismo quedará resuelto todo.

Amelia -¿Será posible?

Visita -Lo que oís. (Pausa y sentenciosamente dice) Me caso.

Eladio -¿Y qué tiene que ver tu casamiento con nuestro asunto?

Visita -Es que no me caso con Abel.

Eladio -¿Que no te casas con Abel?

Visita -Me caso con Bienvenido.

Amelia -(Dando un grito de asombro) ¡Pero tía!

Eladio -¡Hola! No está mal la idea... de ese modo toda la fortuna... Siempre ha sido una mujer muy lista.

Visita -Pues estás equivocado. No pienso hablarle para nada de su dinero. Es más, no le toleraré que él me hable de ello... Más tarde... andando el tiempo...

Amelia -Entonces... ¿es que te gusta de verdad?

Visita -(Suspirando) Un rato largo.

Eladio -¿Pero qué has encontrado en él? Porque un Adonis no creo yo que sea.

Visita -Los hombres no son como son, sino como nosotros los vemos.

Amelia -¡Tan poca cosa!

Visita -Más vale poco y bueno que mucho y malo.

Eladio -Y que ya está madurito.

Visita -Así hace menos daño.

Amelia -Bueno, bueno pero lo que a nosotros nos iba a dar...?

Visita -Más tarde... Por lo pronto, no tenéis que preocuparos de nada... Viviréis como hasta aquí, sin

carecer de nada.

Eladio -Pero nos hubiera tan bien coger ahora ese dinero...

Visita -Ya lo cogeréis; para eso siempre hay tiempo.

Eladio -Sí, pero ya sabes que más vale pájaro en mano que manadas revoloteando. (Pausa)

Amelia -¡Vaya... vaya! ¿Y él lo sabe ya?

Visita -Ni se lo sospecha.

Eladio -¿Y cuándo piensas decírselo?

Visita -Dentro de un momento.

Amelia -Pero Abel...

Visita -Abel es un sinvergüenza como no tenéis idea. ¿Qué diréis qué ha hecho?

Amelia -A saber.

Visita -Tirarle los tejos a la chica. Le ha propuesto casarse con ella.

Eladio -Claro, buscando también sus millones. Está visto que los únicos desinteresados somos esta y yo.

Visita -No tanto como creéis. Y basta de charla, que yo tengo que hacer algo importante. (Llamando) Cricrí, Cricrí...

(Sale Cricrí por la derecha)

Cricrí -¿Llamaba la señora?

Visita -Sí, ven conmigo, te necesito.

Cricrí -Como la señora mande.

Amelia -¿Nos necesitas para algo?

Visita -No, lo que tengo que hacer lo tengo que hacer sola.

Eladio -Entonces vamos a darle un encargo al guarda.

Amelia -Y ya nos dirás dónde y cómo va a ser esa luna.

- Visita -Dónde, no lo sé aún; lo que sí sé es que esa luna, como dices, va a ser no llena, sino rebosante... Vamos, Cricrí.
- (Hacen mutis Visita y Cricrí por la 2ª izquierda y Amelia y Eladio por la 1ª derecha. queda la escena sola. Por el foro entran Aurita, Bienvenido y Laviña).
- Laviña -Habéis visto qué posesión más magnífica.
- Aurita -¡Insigne!
- Bienvenido -¡Un sueño!
- Laviña -Aquí os vais a tirar un par de mesecitos fantásticos.
- Bienvenido -Quita meses.
- Laviña -Bueno, pues treinta o cuarenta días.
- Aurita -Quite usted días.
- Laviña -¿Que quite? Ya me lo diréis cuando vuelva.
- Bienvenido -A lo mejor te lo decimos en Madrid.
- Laviña -Pero si ya os dije que mi plan era seguro... Que no os iba a faltar nada: que lo íbais a tener todo... A propósito de tener...(Saca dinero) Ahí van cinco mil pesetas.
- Bienvenido -¿Cinco mil pesetas?
- Aurita -¿Y de quién es ese dinero?
- Laviña -De quien ha de ser, nuestro. Un apuro que tenía ¿sabes? y ayer, antes de salir para aquí, fui a ver a don Abel, le dije el nombre tuyo (Por Aurita) que mañana era el cumpleaños de tu padre... y que tú querías hacerle un obsequio... y no me dejó acabar...

Yo le indiqué unas cinco mil pesetas y me dijo: ¡Qué cinco mil! Ahí van diez mil y dígame usted a Aurita que no se olvide de lo que le tengo dicho: que va a estar como una reina. Nada, otro manantial que os brota.

Aurita -¿Y le dio diez mil?

Laviña -Diez mil pero como vamos al cincuenta por ciento... De modo que ahí tenéis, es decir, ahí tienes tú esos cinco billetes porque son tuyos, y tú le regalas a tu padre lo que quieras.

Aurita -(Cor. intención) ¿Qué le parece a usted que le regale, padre?

Bienvenido -¡Qué sé yo! Como están hoy las cosas, en cuanto me hagas un traje y me compres un par de zapatos quedamos a deber dinero.

Laviña -No preocuparse, que detrás de estas vendrán otras y otras... Anda, toma.

Aurita -(A Laviña) Yo no puedo tomar ese dinero.

Laviña -¿Por qué no?

Aurita -Porque no.

Laviña -Bueno, tómalo tú; después de todo, los padres son herederos forzosos de los hijos.

Aurita -Usted tampoco lo toma, padre.

Bienvenido -Ya lo oyes: tampoco lo tomo.

Laviña -¿Pero por qué? Si después de todo esto te lo descontará de tu sueldo.

Bienvenido -Es que he presentado la dimisión.

Laviña -¿Qué dices?

Aurita -Lo que usted oye.

Bienvenido -¡Era mucho trabajo!

Laviña -¡Pero si nos has parecido ni un solo día por las oficinas!

Bienvenido -Era mucho trabajo estar pensando "iré hoy iré mañana".

Laviña -¡Ah, vamos, ya me doy cuenta: como os sentís alegres...

Bienvenido -Dos panderetas.

Aurita -Mire usted, Laviña, nosotros no podemos tomar ese dinero porque aquí ya no hay nada que hacer.

Laviña -¡Cómo!

Bienvenido -Lo que oyes; lo que tarden en hacernos la merienda, es lo que tardaremos en salir para Madrid.

Laviña -¿A qué?

Bienvenido -A seguir dándole disculpas al casero, y al tendero, y al carbonero...

Laviña -Explicaos, por lo que más queráis.

Aurita -Pues muy sencillo: que le hemos contado a doña Visita toda la verdad.

Laviña -(Empezando a aterrarse) ¿Pero qué verdad?

Bienvenido -Nuestra situación.

Aurita -El truco que usted nos propuso...

Bienvenido -La farsa que estamos representando.

Aurita -Que de los cuarenta millones quite el cero.

Bienvenido -Y el cuatro. Y que se quede con el total.

Aurita -La verdad monda y lironda.

Laviña -(Más aterrado) ¿Que habéis hecho eso?

- Aurita -Como usted nos oye.
- Laviña -¡Qué horror! ¡Qué catástrofe! (Reponiéndose) Bueno, menos mal que Visita habrá creído que todo es un nuevo truco vuestro para probar si...
- Aurita -Visita está completamente convencida, y dentro de poco se dará usted cuenta.
- Laviña -¿Pero por qué habéis hecho esa locura?
- Aurita -Porque yo no podía más; porque esta gloria en que vivía era para mí un infierno; porque no hacía más que pensar en el momento en que se descubriera la verdad, porque alguna vez tenía que descubrirse...
- Bienvenido -Y a mí me pasaba lo que a esta: me mortificaba el engaño; más que por los otros, por Visita, porque, óyelo bien, yo siento por esa mujer, y no te molestes, hija, al oirme, ¡lo de tu madre está tan lejos! yo siento, te digo, por esa mujer un afecto, qué digo afecto, una locura que cuando como, si la sopa es de fideos, los utilizo en dibujar su nombre.
- Laviña -Pero entonces a mí ¿qué me espera?
- Bienvenido -Lo que a nosotros: tu tortillita de patatas, tu filetito empanado y tu billete de tercerola.
- Aurita -Creíamos que lo tomaría por lo trágico y lo ha tomado con una benevolencia...
- Bienvenido -Como que es una bizcochada con faldas.
- Laviña -Os estoy oyendo, y me parece que sueño.
- Bienvenido -Pues despiértate y no pidas el desayuno por si acaso.
- Laviña -(Llevándose las manos a la cabeza) ¡Jesús! ¡Jesús!

(Por la 2ª izquierda sale Cricrí)

Cricrí -Don Bienvenido.

Bienvenido -¿Qué pasa?

Cricrí -La señora, que haga usted el favor de venir conmigo, que le está esperando en su cuarto.

Bienvenido -(Extrañado) ¿A mí?

Aurita -(Con miedo) ¡Ay! Habrá cambiado de parecer.

Bienvenido -¿Pero no te ha dicho...?

Cricrí -Yo no sé más que me ha mandado destapar una botella de champán y me dicho: vete a buscar a don Bienvenido y que venga enseguida.

Bienvenido -¿Estáis oyendo? ¡Champán!

Aurita -A lo mejor nos lo ha preparado para que no tengamos que beber agua en los botijos de las estaciones.

Bienvenido -Y a una mujer así querías tú que siguiéramos... No; nunca... Una mujer así se merece no que dibuje su nombre en la sopa, si no que ponga sus dos apellidos con el principio. ¡Que los tiene! ¡Yo que pensaba...! En fin, ¡vamos!

(Se marcha detrás de Cricrí por la 2ª izquierda. quedan solos Aurita y Laviña)

Laviña -(Paseándose) Buena, buena la habéis hecho. Esto no es tener palabra, esto no es tener palabra...

Aurita -Pero por lo menos es tener conciencia.

Laviña -Pues a ver qué vais a hacer con la conciencia en Madrid.

Aurita -Morirnos, ya lo sé pero al menos nos moriremos en nuestra cama, y aquí estábamos expuestos a morir de

un golpe.

(Por la 1ª derecha entran Eladio y Amelia)

Amelia -Bueno, y ahora vamos a prepararnos para la comida, que supongo que hoy será extraordinaria.

Eladio -Comida de petitoria.

Amelia -Hola, señor Laviña ¡Qué! ¿Qué te ha parecido esto, Aurita?

Aurita -¡Qué quiere usted que me parezca! Que siento que no sea mío.

Amelia -Otras cosas hay más lejos.

Eladio -¿Y tu padre?

Aurita -Lo ha mandado llamar Visita... seguramente será para lo del viaje.

Amelia -¡Tan pronto!

Aurita -Nosotros pensamos que quizá sea en el primer tren que pase.

Eladio -¿En el primer tren?

Aurita -Sí, aunque sea un mercancías: a nosotros nos da lo mismo ¿verdad, Laviña?

Laviña -A mí no me preguntes nada, que estoy que no coordino.

Amelia -No, hija, no; eso del viaje será más tarde.

Eladio -Tendrán que preparar los papeles.

Amelia -Después las amonestaciones, y eso que con la prisa que tiene la tía, hará que les lean las tres en un mismo día.

Eladio -Y después la boda.

Aurita -¿Qué boda?

- Amelia -La de la tía con tu padre.
- Aurita -¡Mi madre!
- Eladio -No, tu madre ya...
- Laviña -¿Pero qué dicen ustedes? ¿Que Visita y Bienvenido...?
- Amelia -¿Ah, pero no lo sabían?
- Laviña -¡Cuando digo que estoy que no coordino!
- Aurita -¡De modo que mi padre y Visita...!
- Eladio -Sí, hija, sí, se casan.
- Amelia -Ahora no dudará de que a él no lo quiere nadie.
- Eladio -Por lo menos la tía.
- Aurita -(Como si le fuera a dar un desvanecimiento) ¡Ay, Laviña! ¡Ay, que a mí me va a dar algo!
- Laviña -Toma, y a mí también.
- Aurita -¡Ay, que eso de los fideos que decía mi padre, y eso del principio...
- Laviña -Pues ya verás lo que nos va hacer con los postres.
- Aurita -Y lo de haber destapado una botella de champán.
- Eladio -¡Ah, pero están bebiendo champán!
- Amelia -Cuando te digo que hoy va a ser una comida extraordinaria...
- Aurita -Que no, que ni sé qué me pasa... que no me doy cuenta de nada.
- Laviña -Otra que no coordina.
(Por la 2ª izquierda sale Cricrí)
- Eladio -(Al verla como para salir por la derecha) ¿Dónde vas?
- Cricrí -A la confitería: a encargarse dos tartas (Mutis).

- Laviña -¡Dos tartas!
- Aurita -¡Y nosotros que esperábamos dos tortas!
- Amelia -Nada, que me salgo con la mía. ¡Comida extraordinaria! Anda, vamos. (Al hacer mutis por la izquierda) ¡Y que sea enhorabuena!
- Eladio -Y que sea para bien (Mutis)
- Aurita -Y que sea... y que sea una tan tonta que se lo crea... ¡Porque esto es mentira, Laviña!
- Laviña -Yo no sé qué decirte.
- Aurita -Esto es que han querido contestar a nuestra farsa con otra farsa... Sí, porque despertar esa pasión a sus años... porque mi padre le lleva ya pagadas cuarenta anualidades a la vida.
- Laviña -Cuarenta y nueve, rica.
- Aurita -Es que las otras nueve las ha dejado a deber.
(En ese momento salen por la 2ª izquierda Visita y Bienvenido. Salen del brazo. Bienvenido viste un traje de cazador lo más cómico posible, sin ser chabacano: polainas, pantalones ajustados a la rodilla, cazadora en trabilla, sombrero de los llamados Frégoli, con una pluma en la cinta, morral y una escopeta de dos cañones colgada al hombro. Laviña y Aurita al verlos se retiran a la derecha asombrados).
- Visita -(Con zalamería) Entonces fijamos la fecha para el día primero ¿te parece?
- Bienvenido -Como quieras. La que manda eres tú y el esclavo soy yo.

- Visita -(Dándole un cachetito cariñoso) Operetesco.
(Se van ensimismados hacia el foro sin darse cuenta de los que están en escena)
- Aurita -(Llámandole) Padre.
- Bienvenido -¡Ah, estabas ahí! ¿Qué quieres?
- Aurita -No, nada, es que como así al pronto no lo conocí...
- Visita -¿Está que chuta, verdad? ¿No te recuerda a Tartarín de Tarascón?
- Aurita -¿Tartarín...? Pero a Tarascón mucho.
- Bienvenido -Bueno, vamos a simular un pequeño ojeo y para la hora de la comida estamos aquí.
- Aurita -Sí lo que yo quería...
- Bienvenido -Ya hablaremos de todo: no te preocupes.
- Visita -De todo.
- Bienvenido -Vamos.
(Cogidos del brazo y medio arrullándose salen por el foro y se marchan por la izquierda, es decir, por donde está el ventanal, donde se supone a los perros atados).
- Aurita -¿Usted se suponía esto?
- Laviña -Yo lo de que Visita se haya enamorado de él... hasta cierto punto; porque tu padre tiene un don de simpatía... pero lo de la escopeta me da pánico porque como empieza a disparar, ¿tú de acuerdas de lo del automóvil?
- Aurita -Sí.
- Laviña -Pues peor. Acaba con los guardas, con los amigos... con todos menos con los conejos...

(En este momento se oye ladrar furiosamente a los perros y entran por el foro indignados Visita y Bienvenido, que se ha descolgado la escopeta y la trae en actitud de disparar).

Visita - (Entrando y gritando) Maxi, Maxi...

Bienvenido - ¡Qué barbaridad! ¡Cómo se han puesto por nada!

Visita - ¡Esto ya es el colmo! ¡No respetar ni que una es la dueña!

(Sale Maxi por la izquierda).

Maxi. - Señora...

Visita - Coja esos perros y lléveselos a la casa del guarda y que los encierre en la cueva.

Maxi. - (Haciendo mutis) Está bien.

Bienvenido - Yo creí que nos comían.

Visita - No, morder no muerden... es decir, una sola vez le mordieron a un botones pero es porque traía un besalamano. Vamos.

Bienvenido - Vamos.

(Se van por el foro en la misma forma que la otra vez. Un momento de pausa. Aurita está apoyada en el ventanal mirando al jardín).

Laviña - (A ella) ¿En qué piensas?

Aurita - (Señalando al jardín y a los perros) Y ahora que se los llevan era una gran ocasión para que viniera mi novio.

TELON

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE CARLOS ARNICHES

1.1 *Literatura no teatral*

Cartilla y cuaderno de lectura (Trazos de un reinado), Tip. de Fortanet, Madrid, 1887.

Ocho años de ausencia en El Liberal, Alicante, 11 de marzo, 1888.

L'assomoir en Alicante Cómico, Alicante, 11 de marzo, 1888.

La poesía en Alicante Cómico, Alicante, 25 de marzo, 1888.

El crítico en Alicante Cómico, Alicante, 16 de abril, 1888.

Una disección en El Liberal, Alicante, 7 de octubre, 1888.

A Zorrilla (Poema) en Homenaje a Zorrilla por la Sociedad Calderón de la Barca, Alicante, 1893.

Un pecado mortal (Poema) en Madrid Cómico, Madrid, 1 de abril, 1893.

¡Quién fuera chino! (Poema) en Madrid Cómico, Madrid, 15 de abril, 1893.

El pecado mortal (Poema) en El Heraldo de Madrid, Madrid, 18 de septiembre, 1894.

[Artículo] en El Heraldo de Madrid, Madrid, 1 de agosto, 1895.

No te tapes la cara (Poema) en Gente Vieja, Madrid, 20 de febrero, 1901.

Epílogo al libro de A. Casero, Los castizos, Imp. R. Velasco, Madrid, 1911. Publicado en Heraldo de Madrid, 22 de febrero, 1911.

Los reyes del chiste. Carlos Arniches. (Colección de los mejores chistes y situaciones de las obras de este aplaudido autor), Ed. Noticiero-Guía de Madrid, Col. Biblioteca para todos, t. XXVI, s/f.

Recuerdo en El Correo, Alicante, 1 de agosto, 1923.

Su mejor día del año en Blanco y Negro, Madrid, 1 de enero, 1927.

Anécdota de la niñez en El Correo, Alicante, 31 de diciembre,

Anécdota de la niñez en El Correro, Alicante, 31 de diciembre, 1930.

Mi Foguera en Diario de Alicante, Alicante, 19 de junio, 1934.

Alicante en Festa, junio, 1936.

El alma popular de España. Conferencia dada en el Real Colegio de San Antón en sesión que presidió el Excmo. y Rvdmo. Sr. Nuncio de S.S. el día 18 de abril de 1942. Prólogo de A. Ramos Martín, Imp. Perman, Madrid, 1942.

1.2 *Epistolario*

A Diario de Alicante, Alicante, 20 de agosto, 1908.

A D. Florentino Elizaicin en El Correo, Alicante, 28 de Mayo, 1913.

A D. Eduardo García Marcilli en El Día, Alicante, 17 de noviembre, 1921.

A D. Enrique Limiñana Anglés en El Tiempo, Alicante, 23 de marzo, 1920.

Al mismo en El Periódico para todos, Alicante, 28 de diciembre, 1921.

A D. Gonzalo Mengual en Diario de Alicante, Alicante, 15 de enero, 1931.

A D. Francisco Figueras Pacheco en Anales del Centro de Cultura Valenciana, nº 30, Valencia, 1952.

A D. Carlos Fernández Shaw (23 cartas) en Revista de Literatura, nº 43-44, C.S.I.C., Madrid, 1962, pp. 127-135.

1.3 *Literatura teatral*

A. Estrenos

[1] CASA EDITORIAL

Género.- Sátira literario-musical en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música. Rafael Taboada.

Estreno.- 9 de febrero, 1888.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. Pino y Molina; Sres. Ruiz, Larra, Riquelme y Carreras.

Ediciones.- Florencio Fiscowich, Madrid, 1888 (El Teatro. Colección de obras dramáticas y líricas).

Reseñas críticas.- La Epoca, 10 de febrero, 1888. P. Bofill.
La Correspondencia, 10 de febrero, 1888.
El Liberal, 10 de febrero, 1888.
El Imparcial, 10 de febrero, 1888.

[2] LA VERDAD DESNUDA

Género.- Sátira social cómico-lírica en un acto y cinco cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Apolinar Brull.
 Estreno.- 7 de julio, 1888.
 Teatro.- Maravillas.
 Compañía.- Del Maravillas: Sras. Anglada, Folgado y Méndez; Sres. Larra, Navarro, González y Lacasa.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- Florencio Fiscowich, Madrid, 1888 (El Teatro. Colección de obras dramáticas y líricas).
 Reseñas críticas.- La Epoca, 8 de julio, 1888. P. Bofill.
El Imparcial, 8 de julio, 1888.
El Liberal, 8 de julio, 1888.

[3] LAS MANIAS

Género.-Juguete cómico-lírico en un acto.
 Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Manuel Fernández Caballero.
 Estreno.- 15 de noviembre, 1888.
 Teatro.- Eslava
 Compañía.- Del Eslava: Sras. Pino y Baeza; Sres. Larra, Carreras, Mesejo y Lacasa.
 Ediciones.- Galería Lírico-Dramática, imp. R. Velasco, Madrid, 1889.
 Reseñas críticas.- La Epoca, 14 de noviembre, 1888 (anuncia el estreno).
El Liberal, 15 de noviembre, 1888 (anuncia el estreno).
El Imparcial, 16 de Noviembre, 1888.
La Correspondencia, 16 de Noviembre, 1888.
 Observaciones.- En algunas bibliografías figura con el título *Las mamás*. Quizá explique este error el hecho de que en los catálogos de la Biblioteca Nacional figure así en una ficha manuscrita antigua y no revisada.
 Existe, además, un manuscrito autógrafo de Cantó con el título *Como en familia* (Instituto del Teatro de Barcelona).

[4] ORTOGRAFIA

Género.- Sátira cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 31 de diciembre, 1888.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. Bru, Baeza y Folgado; Sres. Larra, Mesejo, Carreras y Riquelme.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, imp. R. Velasco, Madrid, 1889 (3 ediciones en el mismo año).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de enero, 1889.
El Liberal, 1 de enero, 1889.

[5] EL FUEGO DE SAN TELMO

Género.- Sainete lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Apolinar Brull.

Estreno.- 26 de octubre, 1889.

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De la Zarzuela: Sras. L. Alba, Toda y Luján; Sres. Emilio y José Mesejo.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, imp. R. Velasco, Madrid, 1889 (2 ediciones en el mismo año).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 27 de octubre, 1889.
El Liberal, 27 de octubre, 1889.
La Epoca, 27 de octubre, 1889.

Observaciones.- La primera edición incluye nota final de agradecimiento a José Mesejo, director artístico.

[6] PANORAMA NACIONAL

Género.- Boceto cómico-lírico en un acto y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Apolinar Brull.

Estreno.- 8 de noviembre, 1889.

Teatro.- La Alhambra

Compañía.- De La Alhambra: Sras. Pino, Parra y Cecilio; Sres. Carreras, Dalmau, Arregui y Zaldívar.

Escenógrafos.- Bussato y Bonardi. Sastre: Gambardella.
Peluquero: Veray.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1889 (2 ediciones en el mismo año).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 9 de noviembre, 1889.
El Liberal, 9 de noviembre, 1889.
La Epoca, 9 de noviembre, 1889. Pedro Bofill.

[7] SOCIEDAD SECRETA

Género.- Juguete cómico-lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches, Sinesio Delgado, Celso Lucio y Fernando Manzano. Música: Apolinar Brull.

Estreno.- 20 de diciembre, 1889.

Teatro.- La Alhambra.

Compañía.- De La Alhambra: Sras. Campo y Cecilio; Sres.

Carreras, Riquelme y Gil.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1890.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 21 de diciembre, 1889.
El Liberal, 21 de diciembre, 1889.
La Epoca, 21 de diciembre, 1889.

Observaciones.- Aunque en la primera edición y en todos los repertorios bibliográficos figura como fecha de estreno el 17 de diciembre, la prensa confirma que dicho estreno se produjo realmente el 20 de dicho mes.

[8] LAS GUARDILLAS

Género.- Sainete en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó.

Estreno.- 10 de enero, 1890.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Guerra y Molina; Sres. Rosell, Mendiguchía y Montenegro.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1890.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 11 de enero, 1890.
El Liberal, 12 de enero, 1890.
El Imparcial, 12 de enero, 1890.
La Epoca, 11 de enero, 1890.

[9] CALDERON

Género.- Juguete cómico-lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Manuel Nieto.

Estreno.- 10 de noviembre, 1890.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. L. Arana y Muñoz; Sres. E. Mesejo y Carreras.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1890.
 S.A.E., Madrid, 1913 (3ª ed.).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 11 de noviembre, 1890.
El Liberal, 11 de noviembre, 1890.
El Imparcial, 11 de noviembre, 1890.
La Epoca, 11 de noviembre, 1890. P. Bofill.
El Heraldo de Madrid, 16 de noviembre, 1890.

[10] NUESTRA SEÑORA

Género.- Juguete cómico en un acto.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 25 de noviembre, 1890.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Valverde y Rodríguez; Sres. Rubio, Tamayo y Rodríguez.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1890.
S.A.E., Madrid, 1906 (2ª ed.).
Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 26 de noviembre, 1890.
El Liberal, 26 de noviembre, 1890.
El Imparcial, 26 de noviembre, 1890.
La Epoca, 26 de noviembre, 1890. P. Bofill.

Observaciones.- La primera edición incluye nota final de agradecimiento a los intérpretes.

[11] LA LEYENDA DEL MONJE

Género.- Zarzuela cómica en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 6 de diciembre, 1890.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos, L. Alba, P. Vidal; Sres. J. Mesejo, M. Rodríguez, Castro y Soler.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1890.
Madrid, 1891 (4ª ed.).
Madrid, 1894 (6ª ed.).
Hijos de E. Hidalgo, Madrid, 1899 (8ª ed.).
S.A.E., Madrid, 1904 (9ª ed.).
Maucci, Barcelona, s/f, (11ª ed.).
Col.La Comedia, I, nº 20, Madrid, 1925.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 7 de diciembre, 1890.
El Liberal, 7 de diciembre, 1890.
El Imparcial, 7 de diciembre, 1890. H.B.
El Heraldo de Madrid, 7 de diciembre, 1890.

[12] ¡VICTORIA!

Género.- Juguete cómico-lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Manuel Labra. Música: Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 19 de agosto, 1891.

Teatro.- Tívoli.

Compañía.- Del Eslava: Sras. Montes, Baeza y Martínez; Sres. E. Carreras, Constantí, Iglesias y Asensi.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1891.
Imp. E. Hidalgo, Madrid, 1891.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 20 de agosto, 1891.
El Liberal, 20 de agosto, 1891.
La Epoca, 20 de agosto, 1891.

[13] CANDIDATO INDEPENDIENTE

Género.- Sainete en un acto y dos cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó.

Estreno.- 10 de noviembre, 1891.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sra. Valverde; Sres. Rosell, Lara, Ruiz de Arana y Rubio.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1891.

Reseñas críticas.- El Liberal, 11 de noviembre, 1891.

La Epoca, 12 de noviembre, 1891.

Observaciones.- Lentzen la atribuye erróneamente a Arniches y Lucio.

[14] LOS SECUESTRADORES

Género.- Sainete lírico en un acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Manuel Nieto.

Estreno.- 3 de febrero, 1892.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sra. L. Arana; Sres. Sánchez Castilla, García Valero y Carrión.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1892 (2 ediciones en el mismo año).

S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1911 (4ª ed.).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 4 de febrero, 1892.
L.B.

El Liberal, 4 de febrero, 1892.

La Epoca, 4 de febrero, 1892.

Heraldo de Madrid, 4 de febrero, 1892. El Abate Pirracas.

[15] LOS APARECIDOS

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Manuel Fernández Caballero.

Estreno.- 23 de febrero, 1892.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y P. Vidal; Sres. M. Rodríguez, Riquelme, San Juan, Ruesga y Estellés.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1892 (2 ediciones en el mismo año).

Maucci, Barcelona, s/f. (5ª y 9ª eds.).

Librería Salesiana, Col. Galería Dramática

Salesiana, v. 52, Barcelona, s/f.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 24 de febrero, 1892.

El Liberal, 24 de febrero, 1892.

El Imparcial, 24 de febrero, 1892.

La Epoca, 24 de febrero, 1892. P. Bofill.

Heraldo de Madrid, 24 de febrero, 1892.

[16] LAS CAMPANADAS

Género.- Zarzuela cómica en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 13 de mayo, 1892.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y J. Pino; Sres. Riquelme, Rodríguez, E. Mesejo, San Juan y Castro.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1892 (3 ediciones en el mismo año).

Madrid, 1893.

Madrid, 1896.

Maucci, Barcelona, s/f. (5ª ed.)

Col. La Comedia, I, nº 21, Madrid, 1925.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 14 de mayo, 1892. F. Jaques.

El Liberal, 14 de mayo, 1892. V.

El Imparcial, 14 de mayo, 1892.

La Epoca, 14 de mayo, 1892. P. Bofill.

Heraldo de Madrid, 14 de mayo, 1892. El Abate Pirracas. La música: F. Bleu.

[17] LOS MOSTENSES

Género.- Zarzuela cómica en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches, Gonzalo Cantó y Celso Lucio. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 6 de diciembre, 1892.

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De La Zarzuela: Sras. Soler y Toda; Sres. Soler, Berges, Guerra y Suárez.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1893.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 7 de diciembre, 1892.

Observaciones.- En los demás periódicos, no se menciona.

[18] VIA LIBRE

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 15 de abril, 1893.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y P. Vidal; Sres. Rodríguez, E. Mesejo, San Juan y León.

Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1893 (3ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 26 de abril, 1893.
El Imparcial, 26 de abril, 1893.
La Epoca, 26 de abril, 1893. P. Bofill.
Heraldo de Madrid, 26 de abril, 1893.

[19] LOS DESCAMISADOS

Género.- Sainete lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y José López Silva. Música: Federico Chueca.

Estreno.- 31 de octubre, 1893.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y P. Vidal; Sres. Rodríguez, E. Mesejo, San Juan, Soler, León y Castro.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1893.

Madrid, 1894. (2ª ed.).

S.A.E., Madrid, 1915. (6ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de noviembre, 1893.
El Liberal, 1 de noviembre, 1893. J. A.
El Imparcial, 1 de noviembre, 1893.
Amaniel.
La Epoca, 1 de noviembre, 1893. P. Bofill.
Heraldo de Madrid, 1 de noviembre, 1893.
H. y S.

[20] EL BRAZO DERECHO

Género.- Juguete cómico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio

Estreno.- 11 de noviembre, 1893.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Valverde y Pino; Sres. Larra, Ruiz de Arana y Tamarit.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1893.

Madrid, 1897 (3ª ed.).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 12 de noviembre, 1893
(contiene una referencia en verso).
El Liberal, 12 de noviembre, 1893.
El Imparcial, 12 de noviembre, 1893. L.
Taboada.
La Epoca, 12 de noviembre, 1893. P. Bofill.
Heraldo de Madrid, 12 de noviembre, 1893.

Observaciones.- Lentzen la atribuye erróneamente a Arniches y Abati.

[21] EL RECLAMO

Género.- Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Ruperto Chapí.

Estreno.- 25 de noviembre, 1893.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y P. Vidal; Sres. E. Rodríguez, E. Mesejo, J. Mesejo, León, Castro y Ramiro.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1893.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 26 de noviembre, 1893.

El Liberal, 26 de noviembre, 1893.

El Imparcial, 26 de noviembre, 1893.

La Epoca, 26 de noviembre, 1893. P. Bofill.

Heraldo de Madrid, 26 de noviembre, 1893.

[22] LOS PURITANOS

Género.- Pasillo cómico-lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 31 de marzo, 1894.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. N. González y Segura; Sres. Castilla, C. Ortas, Ripoll y Carrión.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1894.

S.A.E. Madrid, 1899 (3ª ed.)

S.A.E. Madrid, 1915 (4ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de abril, 1894.

El Liberal, 1 de abril, 1894. L.

El Imparcial, 1 de abril, 1894. Forillo

Heraldo de Madrid, 1 de abril, 1894. H. y S.

La Epoca, 1 de abril, 1894.

[23] EL PIE IZQUIERDO

Género.- Juguete cómico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio.

Estreno.- 12 de abril, 1894.

Teatro.- Lara

Compañía.- Del Lara: Sras. Valverde y Blanco; Sres. Rosell, Ruiz de Arana, Larra, Santiago y Tamarit.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1894.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de abril, 1894.
El Liberal, 13 de abril, 1894.
El Imparcial, 14 de abril, 1894.
La Epoca, 13 de abril, 1894. P. Bofill.
Heraldo de Madrid, 13 de abril, 1894. H. y S.

[24] LAS AMAPOLAS

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 21 de junio, 1894.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y Vidal; Sres. M. Rodríguez, E. Mesejo, J. Mesejo, Soler, Castro, León y Ramiro.
 Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1894.
 Madrid, 1897.
 Maucci, Barcelona, s/f. (3ª ed.).
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 22 de junio, 1894.
El Liberal, 22 de junio, 1894. J.A.
La Epoca, 22 de junio, 1894. P.B.
Heraldo de Madrid, 22 de junio, 1894. H. y S.

[25] TABARDILLO

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 14 de marzo, 1895.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos, L. Alba y P. Vidal; Sres. M. Rodríguez, Mesejo, Riquelme, Ramiro, Soler y Ruesga.
 Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.
 Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1895.
 S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1904. (2ª ed.)
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de marzo, 1895. El Abate Pirracas.
El Imparcial, 15 de marzo, 1895. Zeda.
La Epoca, 15 de marzo, 1895. F.S.
Heraldo de Madrid, 15 de marzo, 1895.
 Saint-Aubin.

[26] EL CABO PRIMERO

Género.- Zarzuela cómica en un acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Manuel Fernández Caballero.

Estreno.- 24 de mayo, 1895.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y Vidal; Sres. Mesejo, Riquelme, Rodríguez, Ramiro, Soler y Ontiveros.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1895.

Madrid, 1898. (4ª ed.)

Madrid, 1903. (6ª ed.)

Maucci, Barcelona, s/f. (11ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de mayo, 1895. El Abate Pirracas.

La Epoca, 25 de mayo, 1895. F. S.

Heraldo de Madrid, 25 de mayo, 1895. F. U. (Federico Urrecha).

[27] EL OTRO MUNDO

Género.- Juguete cómico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 12 de octubre, 1895.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Valverde y Lasheras; Sres. Larra, Rubio y Ruiz de Arana.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1895.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de octubre, 1895. El Abate Pirracas.

La Epoca, 13 de octubre, 1895.

Heraldo de Madrid, 13 de octubre, 1895. Federico Urrecha.

Observaciones.- Aunque en Lentzen, Ramos y Ríos Carratalá figura su estreno en Eslava, lo cierto es que se estrenó en Lara, como consta en la edición y reseñas críticas.

[28] EL PRINCIPE HEREDERO

Género.- Viaje bufo-lírico en dos actos y siete cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Manuel Nieto, Apolinar Brull y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 9 de enero, 1896.

Teatro.- Romea.

Compañía.- Del Romea: Sras. Pastor y Alcacer; Sres. V. García, Barraycoa, Fuentes y Reforzo.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1896.

Madrid, 1898.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de enero, 1896.
Fulano de Tal.
El Imparcial, 10 de enero, 1896.
La Epoca, 10 de enero, 1896.
Heraldo de Madrid, 10 de enero, 1896. F.U.

[29] EL COCHE CORREO

Género.- Sainete lírico en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y José López Silva. Música: Federico Chueca.
 Estreno.- 4 de abril, 1896..
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos y J. Pino; Sres. J. Masejo, E. Mesejo, M. Rodríguez, Carreras, Soler, Ruesga, Ramiro, Ontiveros, Suyáñez y Picó.
 Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.
 Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. verlasco, Madrid, 1896.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 5 de abril, 1896.
El Imparcial, 5 de abril, 1896.
La Epoca, 5 de abril, 1896. C.F.S.
Heraldo de Madrid, 5 de abril, 1896.
 Federico Urrecha.

[30] LAS MALAS LENGUAS

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Jerónimo Jiménez.
 Estreno.- 4 de julio, 1896.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. L. Campos, J. Pino y P. Vidal; Sres. M. Rodríguez, E. Mesejo, J. Mesejo, Soler, Ontiveros, Ruesga y Ramiro.
 Ediciones.- Galería Lírico-Dramática y Biblioteca Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1896.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 5 de julio, 1896. F.L.
La Epoca, 5 de julio, 1896.
Heraldo de Madrid, 5 de julio, 1896. Federico Urrecha.

[31] EL JEFE DEL MOVIMIENTO

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Manuel de Labra. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 31 de julio, 1896
 Teatro.- Maravillas.
 Compañía.- Del Maravillas: Sras. Alcacer, Irurzun y Cohen; Sres. V. García, Carrión, López Chico y Ripoll
 Ediciones.- Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, Imp. R. Velasco, Madrid, 1896.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de agosto, 1896. F.L.
La Epoca, 1 de agosto, 1896.
Heraldo de Madrid, 1 de agosto, 1896. M.E.

[32] LAS PELUCONAS

Género.- Zarzuela cómica en un acto.
 Autores.- Carlos Arniches y Gonzalo Cantó. Música: Ruperto Chapí.
 Estreno.- 15 de octubre, 1896.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y Vidal; Sres. J. y E. Mesejo, Riquelme, Ripoll, San Juan, Carrión y Ruesga.
 Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.
 Ediciones.- No se editó. Manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, contenido en el Apéndice 1.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 16 de octubre, 1896.
El Imparcial, 16 de octubre, 1896. M.del C.
La Epoca, 16 de octubre, 1896.
Heraldo de Madrid, 8 de octubre, 1896.
Heraldo de Madrid, 16 de octubre, 1896.
 Observaciones.- Al día siguiente de su estreno fue retirada del cartel.

[33] LOS BANDIDOS

Género.- Zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 24 de diciembre, 1896.
 Teatro.- La Zarzuela.
 Compañía.- De la Zarzuela: Sras. Gómez y González; Sres. Moncayo, García Valero y Arana.
 Ediciones.- Administración Lírico-Dramática y Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de diciembre, 1897.
El Liberal, 25 de diciembre, 1896.
El Imparcial, 25 de diciembre, 1896.
La Epoca, 26 de diciembre, 1896.
Heraldo de Madrid, 25 de diciembre, 1896.

[34] LA BANDA DE TROMPETAS

Género.- Zarzuela cómica en un acto.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 24 de diciembre, 1896.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, J. Fernández y A. Rodríguez; Sres. E. y J. Mesejo, Ripoll, Carrión y Ontiveros.

- Ediciones.- Biblioteca Lírico-Dramática y Teatro Cómico, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
S.A.E., Madrid, 1927 (5ª ed.).
Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de diciembre, 1896
El Liberal, 25 de diciembre, 1896.
El Imparcial, 9 de diciembre, 1896. (Da cuenta de la lectura de la obra).
El Imparcial, 25 de diciembre, 1896. F.
La Epoca, 26 de diciembre, 1896.

[35] LOS CONEJOS

- Género.- Juguete cómico en un acto.
Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio.
Estreno.- 27 de marzo, 1897
Teatro.- Lara.
Compañía.- Del Lara: Sras. B. Valverde y M. Rodríguez; Sres. Ruiz de Arana, Larra y Santiago.
- Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
Imp. R. Velasco, Madrid, 1910. (3ª ed.)
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 28 de marzo, 1897.
Fulano de Tal.
El Liberal, 28 de marzo, 1897
El Imparcial, 28 de marzo, 1897. CH.
La Epoca, 28 de marzo, 1897.
Heraldo de Madrid, 28 de marzo, 1897.

[36] EL PLAN DE ATAQUE

- Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
Autores.- Carlos Arniches, Celso Lucio y Julio Pardo. Música: Audran y Vidal y Llimona.
Estreno.- 7 de abril, 1897.
Teatro.- Eslava.
Compañía.- Del Eslava: Sras. Uliberri y Romero; Sres. Carreras, González y Asensio.
- Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.
- Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 8 de abril, 1897.
Fulano de Tal.
El Liberal, 8 de abril, 1897.
El Imparcial, 8 de abril, 1897. CH.
Heraldo de Madrid, 9 de abril, 1897.
La Epoca, 8 de abril, 1897.

- Observaciones.- Según El Liberal y La Epoca, esta obra es una copia de Eclipse de luna, de López Marín y Audran, adaptación, a su vez, de una opereta francesa.

[37] EL ARCO IRIS

Género.- Pasillo cómico-lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches, Celso Lucio y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 14 de mayo, 1897.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. Romero, Torres y Montañés; Sres. Carreras, Fuentes y Vázquez.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
S.A.E., Madrid, 1912.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de mayo, 1897.

Fulano de Tal.

El Imparcial, 15 de mayo, 1897. CH.

Heraldo de Madrid, 15 de mayo, 1897. M. Espada.

[38] LOS CAMARONES

Género.- Zarzuela cómica en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 4 de diciembre, 1897.

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De la Zarzuela: Sras. L. Arana y González; Sres. Rodríguez, Romea, Moncayo, Arana y Mora.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1897.
Imp. R. Velasco, Madrid, 1899 (2ª ed.).
Madrid, 1908 (3ª ed.).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 5 de diciembre, 1897.
Fulano de Tal.

[39] LA GUARDIA AMARILLA

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Jerónimo Jiménez.

Estreno.- 31 de diciembre, 1897

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De la Zarzuela: Sras. C. Segura y N. González; Sres. M. Rodríguez, J. Romea, Moncayo, Sigler, Arana y Mora.

Escenógrafo.- Luis Muriel. Sastre: Gambardela.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1898.
Imp. R. Velasco, Madrid, 1899 (2ª ed.).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de enero, 1898. R. Blasco.
La Epoca, 1 de enero, 1898.
Heraldo de Madrid, 1 de enero, 1898. M. Espada.

[40] EL SANTO DE LA ISIDRA

Género.- Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 19 de febrero, 1898.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. C. Perales, F. Torres, y P. Vidal; Sres. E. y J. Mesejo, Carreras, San Juan, Carrión, Ontiveros y Ruesga.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1898 (3 ed. en el mismo año).

Imp. R. Velasco, Madrid, 1899 (6ª ed.).

S.A.E., Madrid, 1902 (7ª ed.).

Maucci, Barcelona, s/f. (11ª ed.).

Teatro escogido, IV, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Espasa Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1954.

Taurus, Madrid, 1962.

Aguilar, Col. Crisol, Madrid, 1966.

Alianza, Madrid, 1969.

Aguilar, Madrid, 1987.

Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1989.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 20 de febrero, 1898. R.J.C.

El Imparcial, 20 de febrero, 1898. T.

La Epoca, 20 de febrero, 1898.

Heraldo de Madrid, 20 de febrero, 1898.

Observaciones.- Según afirma Chispero, en su estreno, el autor quiso anunciarla como zarzuela cómica.

[41] LA FIESTA DE SAN ANTON

Género.- Sainete lírico en un acto.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 24 de noviembre, 1898.

Teatro.- Apolo

Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, Perales, Vidal y A. Rodríguez; Sres. Carreras, E. y J. Mesejo, Ontiveros, San Juan y Ramírez.

Escenógrafos.- Bussato y Amalio Fernández.

Ediciones.- Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1898.

S.A.E., Madrid, 1912 (5ª ed.).

- Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
 Folleto resumen del argumento y los cantables.
 Imp. Vda. e hijos de E. Maroto, s/f.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de noviembre, 1898.
 R. Blasco.
El Imparcial, 25 de noviembre, 1898. José de Laserna.
- Observaciones.- En unas ediciones figura como "sainete lírico", en otras, "sainete lírico de costumbres madrileñas" e incluso como "sainete cómico-lírico".

[42] INSTANTANEAS

- Género.- Revista cómico-lírica en un acto y cinco cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y José López Silva. Música: José Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 28 de junio, 1899.
 Teatro.- Eldorado.
 Compañía.- Sras. C. Perales y B. Valverde; Sres. E. Rodríguez y J. Moncayo.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1899 (2ª ed.).
 S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902 (3ª ed.).
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 29 de junio, 1899.
La Epoca, 29 de junio, 1899.

[43] EL ULTIMO CHULO

- Género.- Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Joaquín Valverde(hijo) y Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 7 de noviembre, 1899.
 Teatro.- Eslava.
 Compañía.- Del Eslava: Sras. C. Segura y L. Alba; Sres. Ruiz de Arana, Riquelme, Ripoll y Barraycoa.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E. y Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1899.
 S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902.
 S.A.E., Madrid, 1914 (4ª ed.).
 S.A.E., Madrid, 1926.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 8 de noviembre, 1899.
 R.J.C.
El Imparcial, 8 de Noviembre, 1899. José de Laserna.
La Epoca, 8 de noviembre, 1899.

[44] LA CARA DE DIOS

Género.- Drama de costumbres populares en tres actos y once cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Roberto Chapí.

Estreno.- 28 de noviembre, 1899.

Teatro.- Parish.

Compañía.- Sras. Domingo, Galán, Fabra y Bárcenas; Sres. J. Mesejo, Soler, Gil Rey y Gamero.

Escenógrafo.- Amalio Fernández.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1899.

S.A.E., Madrid, 1900 (3ª ed.).

S.A.E., Madrid, 1915.

Col. Teatro Mundial, Imp. Félix Costa, Barcelona, 1915.

Col. La Novela Cómica, nº 27, Madrid, 1917.

Col. Teatro Selecto, vol. LIX, Barcelona, 1942.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Col. Teatro Selecto, Número especial Lírico, 6, Barcelona, s/f.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 29 de Noviembre, 1899.

R. Blasco.

El Imparcial, 29 de noviembre, 1899. José de Laserna.

La Epoca, 29 de noviembre, 1899. Zeda.

La Epoca, 11 de diciembre, 1899.

[45] LOS CUADRILLEROS

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- No se llegó a estrenar.

Teatro.- Martín.

Observaciones.- Desde el 13 de octubre de 1899 se anuncia su estreno en La Correspondencia (Véase 13 y 24 de octubre, 1899). También en El Imparcial (24 de octubre, 13 y 27 de noviembre). Y en La Epoca (15 de noviembre). No hay referencias posteriores al 27 de noviembre. La obra estaba ensayada y a punto de estrenarse, lo que no llegó a hacerse.

[46] EL ESCALO

Género.- Humorada lírica en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio.

Estreno.- 28 de febrero, 1900.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del Eslava: Sras. L. Alba, Miralles y Raso: Sres. Riquelme, Gil, Ripoll, García Valero.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- S.A.E., Administración Lírico-Dramática, Imp. R. Velasco, Madrid, 1900.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de marzo, 1900. R. Blasco.
El Imparcial, 1 de marzo, 1900. J. de Laserna.

[47] MARIA DE LOS ANGELES

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Celso Lucio. Música. Ruperto Chapí.
 Estreno.- 12 de mayo, 1900.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. I. Bru y P. Vidal; Sres. A. Fernández, Careras, M. Rodríguez, Ontiveros, Ramiro, Carrión y Soler.
 Escenógrafo.- Amalio Fernández.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1900.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de mayo, 1900. R. Blasco.
El Imparcial, 13 de mayo, 1900. J. de Laserna.

[48] SANDIAS Y MELONES

Género.- Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto y cuatro cuadros.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Eladio Montero.
 Estreno.- 17 de diciembre, 1900.
 Teatro.- Eslava.
 Compañía.- Del Eslava: Sras. L. Alba, Fernani, Valverde y Salvador; Sres. Riquelme, García Valero, Robles, Morcillo y Casas.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1900.
 S.A.E., Madrid, 1902 (2ª ed.).
 Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 18 de diciembre, 1900. Caramanchel.
El Imparcial, 18 de diciembre, 1900. José de Laserna.
La Epoca, 18 de diciembre, 1900.

[49] EL SIGLO XIX

Género.- Revista lírica en un acto y siete cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches, Sinesio Delgado y José López Silva.
 Música: Montesinos.
 Estreno.- 6 de febrero, 1901.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Bru, Pretel, Torres y Vidal; Sres. Ontiveros, Carreras, Rodríguez, E. y J. Mesejo, Soler y Carrión.

- Ediciones.- S.A.E., Imp. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1901.
S.A.E., Madrid, 1906.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 7 de febrero, 1901. Caramanchel.
El Imparcial, 7 de febrero, 1901. José de Laserna.
La Epoca, 7 de febrero, 1901.
Heraldo de Madrid, 7 de febrero, 1901. Saint-Aubin.
- Observaciones.- No se puede saber con certeza quién escribió la música de esta revista puesto que Montesinos, Montero y algunos otros eran nombres falsos que ocultaban a Valverde, Torregrosa, Lleó, Calleja, Vives, etc. en su batalla contra Fiscowich, para eludir sus compromisos con este.

[50] EL TIO DE ALCALA

- Género.- Juguete cómico-lírico en un acto.
Autor.- Carlos Arniches. Música: Montesinos.
Estreno.- 15 de abril, 1901.
Teatro.- Romea.
- Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado y Guerra; Sres. Chicote, Rodríguez y Molinero.
- Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1901.
S.A.E., Madrid, 1906 (3ª ed.).
Col. La Novela Cómica, nº 35, Madrid, 1917.
Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 16 de abril, 1901. J.F.
El Imparcial, 17 de abril, 1901. José de Laserna.
La Epoca, 16 de abril, 1901.
Heraldo de Madrid, 16 de abril, 1901.

[51] DOLORETES

- Género.- Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas en un acto y tres cuadros.
Autor.- Carlos Arniches. Música: Amadeo Vives y Manuel Quisilant.
- Estreno.- 28 de junio, 1901.
Teatro.- Apolo.
- Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Bru, Vidal y Moreu; Sres. E. y J. Mesejo, Ontiveros, Ramiro, Ruesga, Soler y Carrión.
- Escenógrafo.- Amalio Fernández.
- Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1901.
Col. La Novela Teatral, nº 20, Madrid, 1917.
S.A.E., Madrid, 1921.
Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 29 de junio, 1901.
 Caramanchel.
El Imparcial, 29 de junio, 1901. José de
 Laserna.
La Epoca, 29 de junio, 1901.
Heraldo de Madrid, 29 de junio, 1901.
 Saint-Aubin.

[52] LOS NIÑOS LLORONES

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches, Antonio Paso y Enrique García
 Álvarez. Música: Joaquín Valverde(hijo), Tomás López
 Torregrosa y Tomás Barrera.
 Estreno.- 4 de julio, 1901.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Taberner, Vidal, Torres y Moreu;
 Sres. Carreras, Ontiveros y E. Mesejo.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1901.
 S.A.E., Madrid, 1907 (3ª ed.).
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 5 de julio, 1901.
El Imparcial, 5 de julio, 1901. CH.
La Epoca, 5 de julio, 1901. Ciuti.

[53] LA MUERTE DE AGRIPINA

Género.- Pasatiempo cómico-lírico en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
 Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 5 de abril, 1902.
 Teatro.- La Zarzuela.
 Compañía.- De la Zarzuela: Sras. Valverde y González; Sres.
 San Juan, Riquelme, Arana y Mora.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 6 de abril, 1902.
 Caramanchel.
La Epoca, 6 de abril, 1902.
Heraldo de Madrid, 6 de abril, 1902.

[54] LA DIVISA

Género.- Zarzuela cómica de costumbres valencianas en un acto
 y tres cuadros.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 15 de abril, 1902.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, Torres, y A. Rodríguez; Sres.
 J. Mesejo, Carreras, Soler, Ruesga y Carrión.
 Escenógrafo.- Martínez Garí.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902.

Reseñas críticas.-La Correspondencia, 16 de abril, 1902.
Caramanchel.
La Epoca, 16 de abril, 1902. Zeda.
El Imparcial, 16 de abril, 1902. José de Laserna.
Heraldo de Madrid, 16 de abril, 1902.

[55] GAZPACHO ANDALUZ

Género.- Pasillo cómico-lírico en un acto.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Rafael Calleja y Vicente Lleó.
 Estreno.- 30 de abril, 1902.
 Teatro.- Cómico.
 Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado y Guerra; Sres. Chicote, Redondo, Camacho, Nart, León y Castro.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902.
 S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1915 (3ª ed.)
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de mayo, 1902.
 La Epoca, 1 de mayo, 1902.
 Heraldo de Madrid, 2 de mayo, 1902.

[56] SAN JUAN DE LUZ

Género.- Humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y José Jackson Veyán. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Toregrosa.
 Estreno.- 9 de julio, 1902.
 Teatro.- Eldorado.
 Compañía.- Sras. C. Calvó, M. López Martínez; Sres. Ontiveros, Lamas y Pinedo.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1902.
 S.A.E., Madrid, 1908 (5ª ed.).
 S.A.E., Madrid, 1914 (6ª ed.)
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de julio, 1902.
 Caramanchel.
 El Imparcial, 10 de julio, 1902.
 La Epoca, 10 de julio, 1902.
 Heraldo de Madrid, 10 de julio, 1902. Un crítico de tres al cuarto.

[57] EL PUÑO DE ROSAS

Género.- Zarzuela de costumbres andaluzas en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Ramón Asensio Mas. Música: Ruperto Chapí.
 Estreno.- 30 de octubre, 1902.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, Calvó, López Martínez; Sres.

Pinedo, Ontiveros, Mesejo, Reforzo, Soler, Carrión y Ramiro.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1908 (15ª ed.)

Col. La Novela Cómica, nº 20, Madrid, 1917.

S.A.E., Madrid, 1923 (20ª ed.)

S.A.E., Madrid, 1927 (21ª ed.).

Imp. Cándido Alonso y Cía., Madrid, s/f.

Unión Musical Española, Madrid, 1967.

Col. Biblioteca Teatral, IV, nº 72, Madrid, s/f.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 31 de octubre, 1902. Caramanchel.

El Imparcial, 31 de octubre, 1902. José de Laserna.

La Epoca, 31 de octubre, 1902. G.B.

Heraldo de Madrid, 31 de octubre, 1902. Saint-Aubin.

[58] LOS GRANUJAS

Género.- Zarzuela en un acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y José Jackson Veyán. Música:

Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 8 de noviembre, 1902.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco y Ripoll; Sres. Chicote, Redondo, Ponzano, Ripoll y Delgado.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1902.

S.A.E., Madrid, 1903 (4ª ed.)

S.A.E., Madrid, 1908 (5ª ed.)

S.A.E., Madrid, 1915 (7ª ed.)

Col. La Novela Cómica, nº 25, Madrid, 1917.

Maucci, Barcelona, s/f (8ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 9 de noviembre, 1902. A.

El Imparcial, 9 de noviembre, 1902. CH.

La Epoca, 9 de noviembre, 1902.

Heraldo de Madrid, 9 de noviembre, 1902. R.B. (Roig Bataller).

[59] LA CANCION DEL NAUFRAGO

Género.- Drama lírico en tres actos y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Carlos Fernández Shaw. Música: Enric Morera.

Estreno.- 18 de febrero, 1903.

Teatro.- Price.

Compañía.- Del Price: Sras. Chaffer, Silvestre, Galán y Lázaro; Sres. Pastor, V. González, Hervás, Gamero y Peris.

Escenógrafo.- Luis Muriel. Atrecista: Juan Martínez Abades.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1903
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 19 de febrero, 1903.
 Caramanchel.
 El Imparcial, 19 de febrero, 1903. Eduardo
 Muñoz.
 Heraldo de Madrid, 19 de febrero, 1903.
 Saint-Aubin.

[60] EL TERRIBLE PEREZ

Género.- Humorada tragi-cómico-lírica en un acto y cuatro
 cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Alvarez. Música:
 Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 1 de mayo, 1903.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sra. López Martínez; Sres. Carreras,
 Ontiveros, Mesejo, Soler y Carrión.
 Escenógrafo.- Martínez Garí.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1903.
 S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1911 (4ª ed.)
 Col. La Novela Teatral, nº 70, Madrid, 1918.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 2 de mayo, 1903. V.Z.
 El Imparcial, 2 de mayo, 1903. CH.
 Heraldo de Madrid, 2 de mayo, 1903. M. de
 C.y T.

[61] COLORIN, COLORAO

Género.- Cuento cómico-lírico-fantástico en un acto y cinco
 cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Jos' Jackson Veyán. Música: Joaquín
 Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.
 Estreno.- 11 de julio, 1903.
 Teatro.- Eldorado.
 Compañía.- Sras. L. Alba, Manso y A. Taberner; Sres. Cubón,
 Gordillo y Llamas.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1903
 S.A.E., Madrid, 1905.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 11 de julio,
 1903. Caramanchel.
 Heraldo de Madrid, 11 de julio, 1903.
 Heraldo de Madrid, 12 de julio, 1903.
 Saint-Aubin.

[62] LOS CHICOS DE LA ESCUELA

Género.- Zarzuela en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y José Jackson Veyán. Música:

Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 22 de diciembre, 1903.

Teatro.- Moderno.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Ripoll, Franco, Mauri y Castellanos; Sres. Soler, Ripoll, Ponzano y Vera.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1904.

S.A.E., Madrid, 1907 (6ª ed.)

S.A.E., Madrid, 1913 (8ª ed.)

Gráficas Piñera, Madrid, s/f (11ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de diciembre, 1903. Urraca.

Heraldo de Madrid, 23 de diciembre, 1903. Saint-Aubin.

[63] EL DIA DE SAN EUGENIO

Género.- Zarzuela en un acto.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Manuel Fernández Caballero.

Estreno.- 2 de marzo, 1904.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. J. Pino y Bru; Sres. Mesejo, Pinedo, Reforzo y Orejón.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 3 de marzo, 1904. Caramanchel.

La Epoca, 3 de marzo, 1904.

Heraldo de Madrid, 3 de marzo, 1904. Saint-Aubin.

Observaciones.- En La Correspondencia consta como "zarzuela", en tanto que Chispero y Saint-Aubin hablan de "sainete madrileño".

[64] LOS PICAROS CELOS

Género.- Sainete lírico en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Carlos Fernández Shaw. Música: Jerónimo Jiménez.

Estreno.- 22 de junio, 1904.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y J. Mesa; Sres. J. Mesejo, Carreras, Reforzo, Soriano, Carrión y Manzano.

Escenógrafos.- Amorós y Blancas.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1904.

S.A.E., Madrid, 1914 (5ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de junio, 1904. Caramanchel.

El Imparcial, 23 de junio, 1904. José de

Laserna.

La Epoca, 23 de junio, 1904. Zeda.

Heraldo de Madrid, 23 de junio, 1904.

Saint-Aubin.

Observaciones.- Según Chispero, en los carteles anunciadores apareció calificada de "zarzuela poco seria".

[65] EL POBRE VALBUENA

Género.- Humorada lírica en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 1 de julio, 1904.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y Vidal; Sres. Carreras, E. Mesejo, Reforzo, Carrión, Ramiro y Mihura.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1904.

Imp. R. Velasco, Madrid, 1911

Imp. R. Velasco, Madrid, 1912 (6ª ed.)

Col. La Novela Teatral, nº 17, Madrid, 1917

S.A.E., Madrid, 1921 (7ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 2 de julio, 1904.

El Imparcial, 2 de julio, 1904.

La Epoca, 2 de julio, 1904.

Heraldo de Madrid, 2 de julio, 1904.

[66] EL PARAISO DE LOS NIÑOS

Género.- Zarzuela fantástica infantil.

Autores.- Carlos Arniches y Sinesio Delgado. Música: Joaquín Valverde (hijo)

Estreno.- 28 de diciembre, 1904.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, Membrives, Vidal y Moreu; Sres. J. Mesejo, Manzano, Carreras, Ramiro, Reforzo Carrión y Soriano.

Ediciones.- Imp. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1905.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 29 de diciembre, 1904.

El Imparcial, 29 de diciembre, 1904.

Heraldo de Madrid, 29 de diciembre, 1904.

Saint-Aubin.

[67] LAS ESTRELLAS

Género.- Sainete lírico de costumbres populares en un acto y cuatro cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.

Estreno.- 30 de diciembre, 1904.

Teatro.- Moderno.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Castellanos, Franco y López; Sres. Chicote, Ponzano, Valcárcel, Soler, Ripoll y Delgado.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1905.

Maucci, Barcelona, 1910.

Col. La Novela Teatral, nº 19, Madrid, 1917

Teatro Escogido, I, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Imp. Manuel Altolaguirre, México, 1945.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

I.F.I., Barcelona, 1960.

Col. La Novela Corta, Madrid, s/f.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 31 de diciembre, 1904. J.A.A.

El Imparcial, 31 de diciembre, 1904. José de Laserna.

[68] LOS GUAPOS

Género.- Zarzuela en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Josçe Jackson Veyán. Música: Jerónimo Jiménez.

Estreno.- 22 de abril, 1905.

Teatro.- Moderno.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco y Castellanos; Sres. Chicote, Ripoll, Llana, Soler y Delgado.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1905.

S.A.E., Madrid, 1907 (4ª ed.)

S.A.E., Madrid, 1912 (6ª ed.)

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de abril, 1905. A. de R.

El Imparcial, 24 de abril, 1905.

La Epoca, 24 de abril, 1905.

Heraldo de Madrid, 23 de abril, 1905.

[69] EL PERRO CHICO

Género.- Viaje cómico-lírico en un acto y siete cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.

Estreno.- 5 de mayo, 1905.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Bru, Pino y Membrives; Sres. J. Mesejo, A. Fernández, Carrión, Reforzo y Manzano.

Escenógrafo.- Amalio Fernández.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1905.

S.A.E., Madrid, 1906 (3ª ed.).

S.A.E., Madrid, 1910 (4ª ed.).

Col. La Novela Teatral, nº 128, Madrid, 1919.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 6 de mayo, 1905. J.A.A.

El Imparcial, 6 de mayo, 1905. José de Laserna.
La Epoca, 6 de mayo, 1905.
Heraldo de Madrid, 6 de mayo, 1905. S.G.

[70] LA REJA DE LA DOLORES

Género.- Zarzuela cómica en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.
 Estreno.- 26 de septiembre, 1905.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Sobejano, Vidal, A. Rodríguez y Moreu; Sres. Riquelme, Carreras, J. Mesejo, Manzano y Carrión.
 Escenógrafo.- Amalio Fernández.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1905.
 S.A.E., Madrid, 1912 (3ª ed.).
 S.A.E., Madrid, 1921 (4ª ed.).
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 27 de septiembre, 1905.
 El Imparcial, 27 de septiembre, 1905.
 La Epoca, 27 de septiembre, 1905.
 Heraldo de Madrid, 27 de septiembre, 1905.
 Saint-Aubin.
 ABC, 27 de septiembre, 1905. Floridor.

[71] EL ILUSO CAÑIZARES

Género.- Humorada lírica en un acto y cinco cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y Antonio Casero. Música: Joaquín Valverde (hijo) y Rafael Calleja.
 Estreno.- 22 de diciembre, 1905
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Vidal y Palou; Sres. Carreras, J. Mesejo, Carrión y Manzano.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.
 S.A.E., Madrid, 1911 (3ª ed.)
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de diciembre, 1905.
 J.A.A.
 El Imparcial, 23 de diciembre, 1905. José de Laserna.
 La Epoca, 24 de diciembre, 1905.
 Heraldo de Madrid, 23 de diciembre, 1905.
 ABC, 23 de diciembre, 1905. Floridor.

[72] EL MALDITO DINERO

Género.- Sainete lírico en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Carlos Fernández Shaw. Música:
Ruperto Chapí.

Estreno.- 8 de mayo, 1906.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Palou y Vidal; Sres.
Carreras, J. Mesejo, Carrión, Gordillo y Allen
Perkins.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 9 de mayo, 1906. D.B.
El Imparcial, 9 de mayo, 1906. E.M.
Heraldo de Madrid, 9 de mayo, 1906.
ABC, 9 de mayo, 1906. Floridor.

[73] EL POLLO TEJADA

Género.- Aventura cómico-lírica en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.

Estreno.- 29 de mayo, 1906.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Moreu y Bru; Sres.
Carreras, Gordillo, J. Mesejo y Carrión.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.

S.A.E., Madrid, 1909 (3ª ed.)

Col. La Novela Teatral, nº 124, Madrid, 1919

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 30 de mayo, 1906
El Imparcial, 30 de mayo, 1906.
Heraldo de Madrid, 30 de mayo, 1906. Vanós.
ABC, 30 de mayo, 1906. Floridor.

[74] LA PENA NEGRA

Género.- Sainete lírico en un acto y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Joaquín Valverde (hijo) y
Tomás López Torregrosa.

Estreno.- 30 de octubre, 1906.

Teatro.- Gran Teatro.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco, Castellanos,
Blanc, López y Anchorena; Sres. Chicote, Llaneza,
Ponzano, Ripoll, Soler y Morales.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E. Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948

Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 31 de octubre, 1906. A.
C.
ABC, 31 de octubre, 1906. T.M.S.

[75] EL DISTINGUIDO SPORTSMAN

Género.- Entremés.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
Joaquín Valverde (hijo).

Estreno.- 22 de noviembre, 1906.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Vidal, Carceller y Garrido; Sres.
Ontiveros, Ruiz de Arana, Mesejo, García Valero,
Manzano y Carrión.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.

Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 23 de noviembre, 1906.
ABC, 23 de noviembre, 1906.

Observaciones.- No permanece en cartel más que los tres días
obligatorios (Según Chispero, p. 377).

[76] LA NOCHE DE REYES

Género.- Zarzuela en un acto y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: José Serrano.

Estreno.- 15 de diciembre, 1906.

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De La Zarzuela: Sras. L. Alba, P. Pérez, L. Arana;
Sres. Moncayo, Rufart, V. González, Agulló, Delgado
y Gandía.

Escenógrafo.- Luis Muriel.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1906.

Ed. Biblioteca Teatro Mundial, Barcelona, 1915.

Col. La Novela Teatral, nº 67, Madrid, 1918.

Talleres de Prensa Popular, Madrid, 1918.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1918.

Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 16 de diciembre, 1906.
Saint-Aubin.

ABC, 16 de diciembre, 1906. Floridor.

[77] LA EDAD DE HIERRO

Género.- Pasatiempo cómico-lírico en un acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y Ramon
Asensio Mas. Música: Enrique García Álvarez y
Hermoso.

Estreno.- 30 de marzo, 1907.

Teatro.- Gran Teatro.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco, Castellanos,
Blanc, López y Anchorena; Sres. Chicote, Llana, Ponzano,
Ripoll, Soler y Morales.

Escenógrafo.- Martínez Garí. Atrecista: Ribalta.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1907.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 31 de marzo, 1907. D.B.
El Imparcial, 31 de marzo, 1907.

La Epoca, 31 de marzo, 1907.

Heraldo de Madrid, 31 de marzo, 1907. J.

[78] LA GENTE SERIA

Género.- Sainete lírico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
José Serrano.

Estreno.- 25 de abril, 1907.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Palou y Vidal; Sres.
Carreras, Manzano, J. Mesejo, Ruiz de Arana, Mihura
y García Valero.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1907.
Madrid, 1910.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 26 de abril, 1907.
J.A.A.

El Imparcial, 26 de abril, 1907.

La Epoca, 26 de abril, 1907. Un abonado.

Heraldo de Madrid, 26 de abril, 1907.
Saint-Aubin.

[79] LA SUERTE LOCA

Género.- Pasatiempo cómico-lírico en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.

Estreno.- 19 de junio, 1907.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Palou, Soler, Torres y
Vidal; Sres. Carreras, Moncayo, Manzano, Mihura,
Ruiz de Arana y García Valero.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1907.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 20 de junio, 1907.
J.A.A.

El Imparcial, 20 de junio, 1907.

La Epoca, 20 de junio, 1907. Un abonado.

Heraldo de Madrid, 20 de junio, 1907.
Saint-Aubin.

[80] ALMA DE DIOS

Género.- Comedia lírica de costumbres populares en un acto y
cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
José Serrano.

Estreno.- 17 de diciembre, 1907.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco, Castellanos,
Blanc y Barandiarán; Sres. Chicote, Soler, Llana, Llaneza,
Ripoll, Ponzano y Morales.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

- Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.
 Imp. R. Velasco, Madrid, 1911 (4ª ed.).
 Col. La Novela Teatral, nº 15, Madrid, 1917.
 Madrid, 1918 (5ª ed.).
 Unión Musical Española, Madrid, 1967.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 18 de diciembre, 1907.
 J.A.A.
El Imparcial, 18 de diciembre, 1907. José de Laserna.
La Epoca, 18 de dicmebre, 1907.
Heraldo de Madrid, 18 de diciembre, 1907.
 H.

[81] LA CARNE FLACA

- Género.- Humorada lírica en un acto y cuatro cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y José Jackson Veyán. Música:
 Vicente Lleó.
- Estreno.- 21 de marzo, 1908.
- Teatro.- Eslava.
- Compañía.- Del Eslava: Sras. C. Andrés, Sánchez Jiménez y
 Corona; Sras. Vera, Miró, Gamero y Sirvent.
- Escenógrafo.- Luis Muriel.
- Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.
 S.A.E., Madrid, 1911 (4ª ed.).
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 22 de marzo, 1908.
 J.A.A.
El Imparcial, 22 de marzo, 1908.
La Epoca, 22 de marzo, 1908.
Heraldo de Madrid, 22 de marzo, 1908.
 Saint-Aubin.
- Observaciones.- José Casado afirma la autoría de García
 Álvarez, aunque por acuerdo previo no figure
 su nombre.

[82] EL HURON

- Género.- Entremés lírico.
- Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
 Tomás López Torregrosa.
- Estreno.- 9 de mayo, 1908.
- Teatro.- Cómico.
- Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado y Castellanos; Sr.
 Chicote.
- Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de mayo, 1908.
 J.A.A.
El Imparcial, 10 de mayo, 1908. José de
 Laserna.
La Epoca, 10 de mayo, 1908. Zeda.
Heraldo de Madrid, 10 de Mayo, 1908. Saint-
 Aubin.

[83] FELIPE SEGUNDO

Género.- Entremés lírico.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
Tomás López Torregrosa..

Estreno.- 9 de mayo, 1908.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sra. Prado; Sres. Chicote, Soler y
Llaneza.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de mayo, 1908.

J.A.A.

El Imparcial, 10 de mayo, 1908. José de
Laserna.

La Epoca, 10 de mayo, 1908. Zeda.

Heraldo de Madrid, 10 de mayo, 1908. Saint-
Aubin.

[84] LA ALEGRÍA DEL BATALLON

Género.- Cuento militar compuesto para representarse en un
acto y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Félix Quintana. Música: José
Serrano.

Estreno.- 11 de marzo, 1909.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino y Moreu; Sres. Rufart,
Moncayo, Ruiz de Arana y Manzano.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1909.

Col. Celebridades del Cancionero, nº 14, Madrid,
1918.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 12 de marzo, 1909. R.S.

El Imparcial, 12 de marzo, 1909. José de
Laserna.

La Epoca, 12 de marzo, 1909. Un abonado.

Heraldo de Madrid, 12 de marzo, 1909.

Saint-Aubin.

[85] EL METODO GORRITZ

Género.- Zarzuela en un acto y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música:
Vicente Lleó.

Estreno.- 18 de junio, 1909.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Soler, Torres, La Hera y
Moreu; Sres. Carreras, Manzano, Ruiz de Arana,
Carrión, Mihura y Gordillo.

Escenógrafo.- Martínez Garí. Sastre: Vila.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1909.

S.A.E., Madrid, 1911 (3ª ed.).

Col. La Novela Teatral, nº 83, Madrid, 1918.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 19 de junio, 1909. R.S.
El Imparcial, 19 de junio, 1909. El bombero
 de guardia.
La Epoca, 19 de junio, 1909. Un abonado.
Heraldo de Madrid, 19 de junio, 1909. S.A.
Comedias y Comediantes, nº 2, 15 de
 noviembre, 1909.

[86] MI PAPA

Género.- Juguete cómico en tres actos y prólogo.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez.
 Estreno.- 26 de enero, 1910.
 Teatro.- La Comedia.
 Compañía.- De La Comedia: Sras. I. Alba, Pérez de Vargas y
 Carbonell; Sres. Zorrilla, Santiago, Vilches,
 Bonafé y González.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 19010.
 S.A.E., Madrid, 1912.
 Col. La Novela Teatral, nº 97, Madrid, 1918.
 Col. Talía, XXI, Madrid, 1941.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 27 de enero, 1910.
 Caramanchel.
El Imparcial, 27 de enero, 1910. José de
 Laserna.
La Epoca, 27 de enero, 1910. Zeda.
ABC, 27 de enero, 1910. Floridor.

[87] LA PRIMERA CONQUISTA

Género.- Entremés.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez.
 Estreno.- 12 de marzo, 1910.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- De La Comedia: Sra. Alba; Sr. Vilches.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1910.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 19 de marzo, 1910. José de
 Laserna.
ABC, 13 de marzo, 1910.
 Observaciones.- Estrenada en la Fiesta del Sainete en Apolo,
 y representada, más tarde, en La Comedia.

[88] EL AMO DE LA CALLE

Género.- Sainete en un acto y cuatro cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y José López Silva. Música: Rafael
 Calleja y Enrique García Álvarez.
 Estreno.- 20 de abril, 1910.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Pino, Palou, Mayendía y Vidal;
 Sres. Moncayo, Mihura, Mesejo, Ruiz de Arana y

Carrión.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1910.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 21 de abril, 1910. R.S.
El Imparcial, 21 de abril, 1910.
La Epoca, 21 de abril, 1910. Un abonado.
Comedias y Comediantes, nº 14, 1 de mayo, 1910.

[89] GENIO Y FIGURA

Género.- Comedia en tres actos

Autores.- Carlos Arniches, Enrique García Álvarez, Antonio Paso y Joaquín Abati.

Estreno.- 16 de Noviembre, 1910.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Pérez de Vargas, I. Alba, Carboné y Gelabert; Sres. Santiago, Bonafé, Zorrilla, Vilches y González.

Escenógrafos.- Amorós y Blancas.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1910.

Imp. R. Velasco, Madrid, 1911 (2 ediciones en este año).

Col. La Novela Teatral, nº 42, Madrid, 1917.
 Madrid, 1918.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 17 de Noviembre, 1910.
 Caramanchel.
El Imparcial, 17 de noviembre, 1910.
El Imparcial, 21 de noviembre, 1910.
 Jacinto Benavente.
La Epoca, 17 de noviembre, 1910. Zeda.
Heraldo de Madrid, 17 de noviembre, 1910.
 Un interino.
ABC, 17 de noviembre, 1910.
Comedias y Comediantes, nº 25, noviembre, 1910.

Observaciones.- La crítica de Benavente figura en la primera edición.

[90] EL TRUST DE LOS TENORIOS

Género.- Humorada cómico-lírica en un acto y ocho cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: José Serrano.

Estreno.- 3 de diciembre, 1910.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Palou y Mayendía; Sres. Moncayo, Videgain, Ruiz de Arana, Manzano y Rufart.

Escenógrafo.- Luis Muriel. Sastre: Vila.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1910.

Col. Celebridades del Cancionero, nº 14, Madrid, s/f.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 4 de diciembre, 1910.

R.S.

El Imparcial, 4 de diciembre, 1910. El bombero de guardia.

La Epoca, 4 de diciembre, 1910. Un abonado.

Heraldo de Madrid, 4 de diciembre, 1910.

Saint-Aubin.

ABC, 4 de diciembre, 1910.

Comedias y comediantes, nº 26, diciembre, 1910.

[91] GENTE MENUDA

Género.- Sainete lírico y en dos actos y siete cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo).

Estreno.- 10 de mayo, 1911.

Teatro.- Cómico

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franco y Castellanos; Sres. Chicote, Ponzano, Ripoll, Soler y Castro.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1911.

V. Prieto y Cía. Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1911.

S.A.E, Madrid, 1917.

Col. La Novela Teatral, nº 105, Madrid, 1918.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 11 de mayo, 1911. J. del C.

El Imparcial, 11 de mayo, 1911.

La Epoca, 11 de mayo, 1911.

Heraldo de Madrid, 11 de mayo, 1911. Saint-Aubin.

Comedias y Comediantes, nº 31, mayo 1911.

Observaciones.- Aunque en las ediciones figura como fecha de estreno el 7 de mayo, los periódicos atestiguan que fue el 10 de mayo. Ríos Carratalá señala el 13 de mayo.

[92] EL GENERO ALEGRE

Género.- Humorada lírico-fantástica en un acto, dividido en un prólogo y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Ramón Asensio Mas. Música: Manuel Penella y Enrique García Álvarez.

Estreno.- 7 de septiembre, 1911.

Teatro.- Gran Teatro.

Compañía.- Sras. López y Salvador; Sres. Ontiveros, Meseguer y Castejón.

Escenógrafos.- Luis Muriel y Gayo. Sastre: Vila. Atrezzo: Casa Vázquez.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1911 (2 ediciones en el mismo año).

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 8 de septiembre, 1911.

J. del C.
La Epoca, 8 de septiembre, 1911.
Heraldo de Madrid, 8 de septiembre, 1911.
 Saint-Aubin.
ABC, 8 de septiembre, 1911.
Comedias y Comediantes, nº 35, septiembre, 1911.

[93] EL PRINCIPE CASTO

Género.- Zarzuela cómica en un acto y seis cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Joaquín Valverde (hijo).
 Estreno.- 14 de febrero, 1912.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo. Sras. Isaura y Pérez; Sres. Moncayo, Videgain, Mihura y Carrión.
 Escenógrafo.- Martínez Garí. Sastre: Vila.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1911.
 Col. La Novela Teatral, nº 122, Madrid, 1919.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de febrero, 1912.
El Imparcial, 15 de febrero, 1912. El bombero de guardia.
La Epoca, 15 de febrero, 1912.
ABC, 15 de febrero, 1912.

[94] EL FRESCO DE GOYA

Género.- Sainete lírico en un acto y tres cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches, Enrique García Álvarez y Antonio Domínguez. Música: Joaquín Valverde.
 Estreno.- 22 de marzo, 1912.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Isaura, Palou, Vidal y Moreu; Sres. Videgain, Moncayo, Rufart, Manzano, Mihura y Carrión.
 Escenógrafo.- Martínez Garí.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1912.
 S.A.E., Madrid, 1916.
 Col. La Novela Teatral, nº 78, Madrid, 1918.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de marzo, 1912. B.
La Epoca, 23 de marzo, 1912. Un abonado.
El Imparcial, 23 de marzo, 1912. El bombero de guardia.
ABC, 23 de marzo, 1912.
Comedias y Comediantes, nº 41, marzo, 1912.
 Observaciones.- McKay y Ramos atribuyen la música a Domínguez y Valverde, cuando en realidad el primero es libretistas. Chispero se la atribuye a Valverde y Serrano.

[95] EL CUARTETO PONS

Género.- Zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Enrique García Álvarez. Música: Vicente Lleó.

Estreno.- 19 de abril, 1912.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Del eslava: Sras. J. Fons, Manso, Pozuelo; Sres. Peña, Alarcón, Llana y González.

Escenógrafo.- Amalio Fernández

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1912.

Col. La Novela Teatral, nº 87, Madrid, 1918.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 20 de abril, 1912. Caramanchel.

La Epoca, 20 de abril, 1912. Un abonado.

El imparcial, 20 de abril, 1912. El bombero de guardia.

ABC, 20 de abril, 1912.

Comedias y Comediantes, nº 41, marzo, 1912.

[96] LA POBRE NIÑA

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 22 de noviembre, 1912.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. M. Pérez de Vargas, I. Alba; Sres. Zorrilla, Bonafé y Romea.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1912.

Col. La Novela Teatral, nº 286, 1922.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de noviembre, 1912. Caramanchel.

La Epoca, 23 de noviembre, 1912. Zeda.

El Imparcial, 23 de noviembre, 1912. J. de Laserna.

Heraldo de Madrid, 23 de noviembre, 1912. M.B.

ABC, 23 de noviembre, 1912.

[97] EL PREMIO NOBEL

Género.- Juguete cómico en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 31 de enero, 1913.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. M. Pérez de Vargas, I. Alba, J. Martínez; Sres. Bonafé, Zorrilla, Mendiguchía, Caba y Valle.

Escenógrafos.- Amorós y Blancas

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1913.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 1 de febrero, 1913.
Caramanchel.

La Epoca, 1 de febrero, 1913. Zeda.

ABC, 1 de febrero, 1913.

Observaciones.- Tanto Ramos, como Ríos Carratalá, Lentzen y McKay, sitúan su estreno el 11 de enero de 1911, tal como figura en la edición; seguramente es una errata, porque la prensa atestigua que fue el 31 de enero de 1913, año, por otra parte, de la edición.

[98] LA GENTUZA

Género.- Comedia de costumbres populares con música, en dos actos.

Autos.- Carlos Arniches. Música: José Serrano.

Estreno.- 12 de noviembre, 1913.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franc y Castellanos;
Sres. Chicote, Soler, Ponzano, Ripoll y Castro.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1913.

Col. La Novela Teatral, nº 43, 1917

Teatro Completo, Aguilar, Madrid, 1918.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de noviembre, 1913.
Caramanchel.

La Epoca, 13 de noviembre, 1913.

ABC, 13 de noviembre, 1913.

[99] LA PIEDRA AZUL

Género.- Humorada cómico-lírica en un acto y dos cuadros,
inspirada en un cuento inglés.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Rafael Calleja.

Estreno.- 15 de diciembre, 1913.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Franc y Castellanos;
Sres. Chicote, Soler, Ponzano, Ripol y Castro.

Escenógrafo.- Martínez Garí. Sastre: Villa.

Ediciones.- Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 16 de diciembre, 1913.
Caramanchel.

La Epoca, 16 de diciembre, 1913. Zeda.

ABC, 16 de diciembre, 1913.

[100] LA CORTE DE RISALIA

Género.- Zarzuela en dos actos y tres cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Paso. Música: Pablo Luna.

Estreno.- 11 de abril, 1914.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras: Andrés, Leonís, Cortés y Marco;

Sres. Ontiveros, Sánchez del Pino, Sotillo y Rufart.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1914.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 12 de abril, 1914.

La Epoca, 12 de abril, 1914.

Heraldo de Madrid, 12 de abril, 1914.

ABC, 12 de abril, 1914.

Observaciones.- En la edición sólo figura como autor Antonio Paso. Lentzen, McKay, Ramos y Ríos Carratalá se la atribuyen también a Arniches; Letzen añade como autores a Abati y García Alvarez; Casado también se la atribuye a este último. En la prensa, sólo Heraldo de Madrid menciona a otros autores además de Paso, que son Arniches y Abati.

[101] CAFE SOLO

Género.- Juguete cómico en un acto.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 29 de abril, 1914.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Pérez de Vargas, Carboné, Alba y Villa; Sres. Bonafé, Zorrilla, Asquerino, Romea, Fresno, Caba y Valle.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1916.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 30 de abril, 1914.

ABC, 30 de abril, 1914.

Observaciones.- En la edición y en todas las bibliografías figura su estreno el 18 de febrero de 1916. Lo cierto es que la compañía de La Comedia estrenó esta obra dos años antes en la Fiesta del Sainete en Apolo, y, posteriormente, se reestrenó en La Comedia en 1916 con diferentes actrices, que son las que figuran en la edición: Cortés, Villa, Pacello y Gorostegue. De este reestreno no hay ninguna mención en la prensa.

[102] EL AMIGO MELQUIADES O POR LA BOCA MUERE EL PEZ

Género.- Sainete de costumbres madrileñas en un acto y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Joaquín Valverde (hijo) y José Serrano.

Estreno.- 14 de mayo, 1914.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Mayendía, Leonís y Andrés; Sres. Moncayo, Ortas, Rufart y Villa.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1914.

Imp. R. Velasco, Madrid, 1916.

Col. La Novela Cómica, nº 1, Madrid, s/f.
 Teatro Escogido, III, Ed. Estampa, Madrid, 1932.
 Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
 Col. Teatro Selecto, Número especial lírico, 6, Barcelona, s/f.
 Espasa Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1954.
 Aguilar, Col. Crisol, Madrid, 1966.
 Alianza, Madrid, 1969.
 Aguilar, Madrid, 1987.
 Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1991.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de mayo, 1914. J. del C.
La Epoca, 15 de mayo, 1914. Un abonado.
Heraldo de Madrid, 15 de mayo, 1914.
ABC, 15 de mayo, 1914.

[103] LA SOMBRA DEL MOLINO

Género.- Zarzuela en un acto.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Vicente Arregui.
 Estreno.- 21 de noviembre, 1914.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Mayendía y Moreu; Sres. Moncayo, Villa, Vizzani y Rufart.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1914.
 Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 22 de noviembre, 1914. J. del C.
La Epoca, 22 de noviembre, 1914.
ABC, 22 de noviembre, 1914.

[104] LA SOBRINA DEL CURA

Género.- Melodrama en dos actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 12 de diciembre, 1914.
 Teatro.- Cómico.
 Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Martín, Castellanos y Borda; Sres. Chicote, Ponzano, Soler y Ripoll.
 Escenógrafo.- Martínez Garí.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1914.
 Col. La Novela Teatral, nº 2, Madrid, 1916.
 Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de diciembre, 1914. J. del C.
La Epoca, 13 de diciembre, 1914. Zeda.
ABC, 13 de diciembre, 1914.

[105] LAS AVENTURAS DE MAX Y MINO O ¿QUE TONTOS SON LOS SABIOS

Género.- Película sensacional en tres partes.

Autores.- Carlos Arniches y José Jackson Veyán. Música: José Serrano.

Estreno.- 28 de diciembre, 1914.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Andrés, Mayendía, Leonís y Salas; Sres. Ortas, Moncayo, Vizzani y Sánchez del Pino.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1915.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 29 de diciembre, 1914.

La Epoca, 29 de diciembre, 1914. V.A.

ABC, 29 de diciembre, 1914.

[106] EL CHICO DE LAS PEÑUELAS O NO HAY MAL COMO EL DE LA ENVIDIA

Género.- Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto dividido en tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Rafael Millán.

Estreno.- 12 de mayo, 1915.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Andrés, Mayendía, Leonís y Moreu; Sres. Moncayo, Ortas, Rufart, García Valero y Sánchez del Pino.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1915.

Col. El Teatro Moderno, nº 162, Madrid, 1928.

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 13 de mayo, 1915.

F.A.N. (Francisco Aznar Navarro).

La Epoca, 13 de mayo, 1915. Un abonado.

Heraldo de Madrid, 13 de mayo, 1915. Saint-Aubin.

[107] LA CASA DE QUIROS

Género.- Farsa cómica en dos actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 20 de noviembre, 1915.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Martín, Franco y Castellanos; Sres. Chicote, Aguirre, Soler, Peinador y Delgado.

Ediciones.- Arba, Col. Biblioteca Teatral, Madrid, 1915.

S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1916.

Col. La Novela Teatral, nº 11, Madrid, 1917. Madrid, 1919 (10ª ed.).

Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 19148.

Col. Biblioteca Teatral, nº 143, Madrid, 1953.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 21 de noviembre, 1915.
 B.
La Epoca, 21 de noviembre, 1915. Zeda.
Heraldo de Madrid, 21 de noviembre, 1915.
 Saint-Aubin.
ABC, 21 de noviembre, 1915.

[108] LA ESTRELLA DE OLYMPIA

Género.- Zarzuela en un acto y tres cuadros inspirada en un cuento extranjero.
 Autor.- Carlos Arniches. Música: Rafael Calleja.
 Estreno.- 23 de diciembre, 1915.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. E. Iglesias, Leonís, Sobejano y Moreu; Sres. Ortas, Fischer, Rufart, Gorgé y García Valero.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1916.
Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 24 de diciembre, 1915.
 J. del C.
La Epoca, 25 de diciembre, 1915. Un abonado.
Heraldo de Madrid, 25 de diciembre, 1915.
 Saint-Aubin.
ABC, 24 de diciembre, 1915.
 Observaciones.- Chispero atribuye la obra a Arniches y López Silva.

[109] SERAFIN EL PINTURERO O CONTRA EL QUERER NO HAY RAZONES.

Género.- Sainete lírico en dos actos y cuatro cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Juan Gómez Renovalles. Música: Luis Foglietti y Celestino Roig.
 Estreno.- 13 de mayo, 1916.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. Mayendía, Sobejano y Moreu; Sres. Ortas, Moncayo, Rufart y Sánchez del Pino.
 Escenógrafo.- Luis Muriel.
 Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1916.
 Col. La Novela Cómica, nº 13, Madrid, 1916.
 Madrid, 1922.
 Col. Teatro Selecto, Número especial lírico, 6, Barcelona, s/f.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 14 de mayo, 1916.
La Epoca, 14 de mayo, 1916. Un abonado.
Heraldo de Madrid, 14 de mayo, 1916. Saint-Aubin.
ABC, 14 de mayo, 1916.

[110] LA SEÑORITA DE TREVELEZ

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 14 de diciembre, 1916.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Alba, Herrero e Illescas; Sres. Thuillier, Isbert, Ramírez, Manrique y Mihura.

Escenógrafo.- Mignoni.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1916.

S.A.E., Madrid, s/f (3ª ed.).

Col. La Novela Teatral, nº 21, Madrid, 1917.

Teatro Escogido, II, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Espasa Calpe, Col. Austral, Buenos Aires, 1954.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Taurus, Madrid, 1967.

Salvat-Alianza, Madrid, 1969.

Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1991.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de diciembre, 1916. Serran.

El Imparcial, 15 de diciembre, 1916.

La Epoca, 15 de diciembre, 1916. A.

(Andrenio).

Heraldo de Madrid, 15 de diciembre, 1916.

A.P.L. (Alejandro Pérez Lugín).

ABC, 15 de diciembre, 1916.

Observaciones.- McKay, Ramos y R. Carratalá señalan como fecha de estreno el 14 de abril.

[111] LA VENGANZA DE LA PETRA O DONDE LAS DAN, LAS TOMAN

Género.- Farsa cómica de costumbres populares en dos actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 13 de abril, 1917.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Prado-Chicote: Sras. Prado, Castellanos, Franco y Martín; Sres. Chicote, Soler, Aguirre y Castro.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1917.

Col. Los Contemporáneos, nº 495, Madrid, 1918.

Col. El Teatro Moderno, nº 100, Madrid, 1927.

Ed. Cisne, Barcelona, 1943.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Aguilar, Madrid, 1987.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 15 de abril, 1917. L.P.

La Epoca, 14 de abril, 1917.

Heraldo de Madrid, 14 de abril, 1917.

A.P.L.

ABC, 14 de abril, 1917.

[112] DEL MADRID CASTIZO

Género.- Sainetes rápidos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- No se representaron antes de su publicación.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1917.

Pueyo, Madrid, 1919.

Ed. de José Montero Padilla, Anaya, Salamanca, 1964. (1966, 2ª ed.).

Ed. de José Montero Padilla, Cátedra, Madrid, 1978 (1981, 3ª ed.; 1987, 7ª ed.).

Contiene: Los pobres, Blanco y Negro, 12 de febrero, 1915.
 Los culpables, Blanco y Negro, 21 de marzo, 1915.
 El premio de Nicanor o ¿a quién le doy la suerte?
 Los neutrales, Blanco y Negro, 7 de noviembre, 1915.
 El zapatero filósofo o año nuevo, vida nueva, Blanco y Negro, 2 de enero, 1916.
 Los pasionales, Blanco y Negro, 4 de julio, 1915.
 La risa del pueblo, Blanco y Negro, 2 de abril, 1916.
 La pareja científica
 Los ateos, Blanco y Negro, 1 de agosto, 1915.
 Los ricos, Blanco y Negro, 12 de septiembre, 1915.
 Los ambiciosos, La Esfera, 1 de enero, 1917.
 Los tiros, Blanco y Negro, 24 de enero, 1915. No incluido Por C. Arniches en el volumen Del Madrid castizo. Lo publica, por primera vez, Manuel Seco en Arniches y el habla de Madrid, Alfaguara, Madrid, 1970. Lo incluye Montero Padilla en las ediciones de Cátedra, posteriores a este año.

Observaciones.- Algunos se han representado posteriormente.

[113] EL PICARO SEGISMUNDO

Género.- "Vaudeville" en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Emilio González del Castillo.

Música: Jean Gilbert.

Estreno.- 9 de octubre, 1917.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Leonís, Alegre y Moreu; Sres. Ortas, Peña y Rufart.

Escenógrafo.- Luis Muriel. Sastre: Vila. Atrezzo: E. Delgado.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de octubre, 1917.
 L.P.

La Epoca, 10 de octubre, 1917.

El Imparcial, 10 de octubre, 1917.

ABC, 10 de octubre, 1917.

Observaciones.- No se menciona en ninguna de las bibliografías existentes. Sin embargo, además de las reseñas críticas, hay noticias previas del estreno en El Imparcial y ABC, 8 de octubre de 1917; en La Correspondencia (9 de octubre) y en Heraldo de Madrid (8 de octubre), aunque en este

periódico no hay ninguna referencia posterior al estreno.

[114] ¡QUE VIENE MI MARIDO!

Género.- Tragedia grotesca en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 9 de marzo, 1918.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Jiménez, Suárez, Siria y Andrés; Sres. Bonafé, Zorrilla, Espantaleón, Asquerino, Del Valle y Riquelme.

Escenógrafos.- Amorós y Blancas.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1918.

Col. La Novela Cómica, nº 129, Madrid, 1918.

Col. La Novela Teatral, nº 302, Madrid, 1922 y 1936.

Maucci, Barcelona, s/f.

Ed. Cisne, Col. Teatro Selecto, nº 17, Barcelona, 1936.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Col. Biblioteca Teatral, nº 146, Barcelona, 1951.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 10 de marzo, 1918. J.S.
El Imparcial, 10 de marzo, 1918. José de Laserna.
La Epoca, 10 de marzo, 1918. A. (Andrenio).
Heraldo de Madrid, 10 de marzo, 1918.
A.P.L. (A. Pérez Lugín).
España, 14 de Marzo, 1918. E. Díez Canedo.

[115] EL AGUA DEL MANZANARES O CUANDO EL RIO SUENA...

Género.- Sainete en un acto y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Tomás Barrera y Antonio Estremera.

Estreno.- 4 de mayo, 1918.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Novedades: Sras. Lacalle, Bonastre, Molina y Romero; Sres. Aparici, Gómez Bur, Llorens y Cumberas.

Escenógrafo.- Gallo.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1918.

Col. La Novela Cómica, nº 134, Madrid, 1918.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 4 de mayo, 1918.

La Epoca, 4 de mayo, 1918.

ABC, 4 de mayo, 1918.

Observaciones.- Se estrena en Apolo en La Fiesta del Sainete el 4 de mayo, y el 6 del mismo mes en el Novedades.

[116] LA MUJER ARTIFICIAL O LA RECETA DEL DOCTOR MIRO

Género.- Pasatiempo cómico-lírico en tres actos y seis cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati. Música: Pablo Luna.
Estreno.- 24 de diciembre, 1918.

Teatro.- Reina Victoria.

Compañía.- Del Reina Victoria: Sras. Hidalgo, Haro, C. Mesejo y Torres; Sres. J. y E. Llorente, Moncayo y Barreto.

Escenógrafo.- Martínez Garí. Muebles: Alfonso Gutiérrez.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1919.

Pueyo, Madrid, 1919.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de diciembre, 1918.
L.P.

La Epoca, 25 de diciembre, 1918. A.
(Andrenio).

ABC, 25 de diciembre, 1918. F. (Floridor).

[117] LAS LAGRIMAS DE LA TRINI

Género.- Sainete en dos actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 22 de abril, 1919.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Siria y Garcés.
Sres. Simó-Raso, Peña y Collado.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1919.

Col. El Teatro Moderno, nº 36, Madrid, 1926.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de abril, 1919. S.S.

El Imparcial, 23 de abril, 1919.

La Epoca, 23 de abril, 1919. Andrenio.

ABC, 23 de abril, 1919. Floridor.

Heraldo de Madrid, 23 de abril, 1919.

[118] LA FLOR DEL BARRIO

Género.- Sainete lírico de costumbres madrileñas en dos actos y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Rafel Calleja y Luis Foglietti.

Estreno.- 30 de mayo, 1919.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Rodríguez, Montes, Revilla y Moreu; Sres. Ortas, Rufart, Montero y Fischer.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1919.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 31 de mayo, 1919.

La Epoca, 31 de mayo, 1919. Andrenio.

Heraldo de Madrid, 31 de mayo, 1919.

ABC, 31 de mayo, 1919.

[119] LAS GRANDES FORTUNAS

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 23 de diciembre, 1919.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena y Gelabert; Sres. Collado, Isbert, Peña, Hidalgo y Tordesillas.

Ediciones.- S.A.E., Imp. J. Amado, Madrid, 1923 (2ª ed.).

Lib. Salesiana, Col. Dramática Salesiana, v. 118, Barcelona, s/f.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 24 de diciembre, 1919.

La Epoca, 25 de diciembre, 1919. Andrenio.

Heraldo de Madrid, 24 de diciembre, 1919. V.A.

ABC, 24 de diciembre, 1919. Floridor.

Observaciones.- Lentzen sitúa su estreno en 1924.

[120] LOS CACIQUES

Género.- Farsa cómica de costumbres de política rural.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 13 de febrero, 1920.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. I. Alba, A. Redondo, Mesa, Andrés y Villa; Sres. Bonafé, Tudela, Asquerino, del Valle, Riquelme y Roa.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1920.

Maucci, Barcelona, s/f. (4ª ed.).

Col. La Novela Teatral, nº 289, Madrid, 1922.

Ed. Cisne, Col. Teatro Selecto, nº 44, Barcelona, 1941.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Primer Acto, nº 40, Madrid, 1963.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 14 de febrero, 1920.

El Imparcial, 14 de febrero, 1920. José de Laserna.

La Epoca, 14 de febrero, 1920. Andrenio.

ABC, 14 de febrero, 1920. Floridor.

[121] EL CONDE LAVAPIES O NO HAY FUERZA CONTRA LA ASTUCIA

Género.- Sainete lírico en dos actos y cuatro cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Alfredo Trigueros Candel. Música: Rafael Calleja y Antonio Estremera.

Estreno.- 22 de junio, 1920.

Teatro.- Apolo.

Compañía.- Del Apolo: Sras. Leonís y Moreu; Sres. Ortas, Román, Rufart y Fischer.

Ediciones.- S.A.E., Imp. R. Velasco, Madrid, 1920.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de junio, 1920.
Elépé.
El Imparcial, 23 de junio, 1920.
La Epoca, 23 de junio, 1920. A. (Andrenio).
ABC, 23 de junio, 1920. Floridor.

[122] LA MAÑA DE LA MAÑICA

Género.- Sainete de costumbres aragonesas en un acto.
 Autores.- Carlos Arniches, Pedro García Marín y Joaquín Abati.
 Estreno.- 11 de septiembre, 1920 (San Sebastián); 10 de febrero, 1921 (Madrid).
 Teatro.- Reina Victoria Eugenia (San Sebastián); Eslava (Madrid).
 Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Satorres, Quijada; Sres. Collado y Pérez de Leon.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1921.
 Reseñas críticas.- No he encontrado ninguna en los periódicos de Madrid, ni de su estreno ni de su reestreno en Madrid.
 Observaciones.- Esta ausencia de críticas quizá se deba a su estreno durante la gira veraniega.
 La crítica de ABC, 14 de septiembre de 1920, que menciona Ríos Carratalá, no es tal crítica sino la cartelera teatral donde figura esta obra.

[123] NO TE OFENDAS, BEATRIZ

Género.- Comedia en tres actos.
 Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.
 Estreno.- 23 de diciembre, 1920.
 Teatro.- Eslava.
 Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Siria, Gelabert y Morer; Sres. Collado, París, Pérez de Leon y Baena.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1921.
 S.A.E., Madrid, 1926.
 Col. El Teatro Moderno, nº 48, Madrid, 1926.
 Reseñas críticas.- La Correspondencia, 24 de diciembre, 1920.
 F. Aznar Navarro.
El Imparcial, 24 de diciembre, 1920. José de Laserna.
ABC, 24 de diciembre, 1920.
 Observaciones.- Ramos y McKay la sitúan en 1921, sin dar fecha de estreno. Tampoco da fecha Ríos Carratalá.

[124] LA CHICA DEL GATO

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 15 de abril, 1921.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Siria, Leal, Satorres y Quijada; Sres. Collado, Baena y Pérez de León.

Ediciones.- S.A.E., Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1921.

Col. La Novela Teatral, nº 282, Madrid, 1922.

S.A.E., Madrid, 1923.

Teatro Escogido, I, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Col. La Escena, nº 24, Madrid, 1942.

Col. Teatro Selecto, nº 63, Barcelona, 1942.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Col. Galería Dramática Salesiana, v. 368, Barcelona, 1958.

AHES, v. 62, Madrid, 1962.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 16 de abril, 1921. F. Aznar Navarro.

Heraldo de Madrid, 16 de abril, 1921.

[125] MARIQUITA LA PISPAJO O NO HAY BIEN COMO LA ALEGRÍA

Género.- Sainete en dos actos y tres cuadros.

Autor.- Carlos Arniches. Música: Antonio Estremera.

Estreno.- 6 de julio, 1921.

Teatro.- Novedades.

Compañía.- Del Novedades: Sras. Lacalle, González, Romero y Gómez Martínez; Sres. Gómez Bur, Aparicci, Alares y Aznares.

Ediciones.- S.A.E., Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1921.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 7 de julio, 1921. T.

El Imparcial, 7 de julio, 1921.

Heraldo de Madrid, 6 de julio, 1921.

ABC, 7 de julio, 1921.

Observaciones.- El primer acto de esta obra se estrena en Apolo, el 11 de junio, en La Fiesta del Sainete.

[126] LA HEROICA VILLA

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 19 de octubre, 1921.

Teatro.- Rey Alfonso.

Compañía.- Emilio Thuillier: Sras. Gelabert, Astor, Villar y Almarche; Sres. Thuillier, Mora y Rufart.

- Escenógrafos.- Martínez Garí (actos 1 y 2) y García Ros (acto 3).
- Ediciones.- S.A.E., Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1921.
 Col. La Novela Teatral, nº 283, Madrid, 1922.
Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.
 Taurus, Madrid, 1967.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 21 de octubre, 1921. Enrique de Mesa.
El Imparcial, 20 de octubre, 1921. Monte Cristo (Crónica de sociedad).
La Epoca, 20 de octubre, 1921.
Heraldo de Madrid, 20 de octubre, 1921. E. L. Aydillo.
ABC, 20 de octubre, 1921.
La Voz, 20 de octubre, 1921. J.L.M.

[127] ES MI HOMBRE

- Género.- Tragedia grotesca en tres actos.
- Autor.- Carlos Arniches.
- Estreno.- 22 de diciembre, 1921.
- Teatro.- La Comedia.
- Compañía.- De La Comedia: Sras. Redondo, Andrés, Sanz y Navacués; Sres. V. León, Tordesillas, Tobías y Gorriz.
- Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1921.
 Imp. La Correspondencia Militar, Madrid, 1922 (40 ed.).
 Col. La Novela Teatral, nº 285, Madrid, 1922.
 Ed. Cisne, Col. Teatro selecto, nº 2, Barcelona, 1935.
 Maucci, Barcelona, s/f.
Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.
 Espasa Calpe, Col. Austral Buenos Aires, 1954.
 Salvat-Alianza, Madrid, 1969.
 Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1989.
- Reseñas críticas.- La Correspondencia, 23 de diciembre, 1921. Enrique de Mesa.
El Imparcial, 23 de diciembre, 1921. José de Laserna.
La Epoca, 23 de diciembre, 1921. Andrenio.
Heraldo de Madrid, 23 de diciembre, 1921. Manuel Pedroso.
ABC, 23 de diciembre, 1921. Floridor.
La Voz, 23 de diciembre, 1921.

[128] EL MIRAR DE SUS OJOS

Género.- Sainete en un acto y cuatro cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- No se estrenó: presentado a un concurso de obras musicales el 28 de febrero de 1922.

Ediciones.- S.A.E., La Correspondencia Militar, Madrid, 1922 (Resumen del asunto y cantables).

Observaciones.- Escrita para un concurso de obras musicales organizado por la Sociedad de Autores sobre el esquema argumental de El día de San Eugenio. No hay ningún dato sobre el compositor. (Véase [63]).

[129] LA HORA MALA

Género.- Comedia dramática de costumbres populares en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 2 de mayo, 1922.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Santaularia, Satorres, Leal y Quijada; Sres. Collado, Martori, Crespo, Baena, de la Vega y Pérez de León.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1922.

Col. La Novela Teatral, nº 298, Madrid, 1922.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 3 de mayo, 1922.

Enrique de Mesa.

El Imparcial, 3 de mayo, 1922. José de Laserna.

La Epoca, 3 de mayo, 1922. Andrenio.

Heraldo de Madrid, 3 de mayo, 1922. J. Pérez Bances.

ABC, 3 de mayo, 1922.

[130] LA TRAGEDIA DE MARICHU

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 23 de diciembre, 1922.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Satorres, Quijada, Santaularia y Corona; Sres. Collado, Baena, Manrique, de la Vega y Pérez de León.

Escenógrafo.- S. Bürmann.

Ediciones.- Maucci, Barcelona, 1922.

Teatro Escogido, III, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de diciembre, 1922.

Enrique de Mesa.

El Imparcial, 24 de diciembre, 1922. José

de Laserna.

La Epoca, 24 de diciembre, 1922. Melchor Fernández Almagro.

ABC, 24 de diciembre, 1922.

[131] LA MOZA DE ESQUIVIAS

Género.- Episodios de la vida de dos infelices en cuatro actos.

Autores.- Carlos Arniches y Gregorio Martínez Sierra.

Estreno.- 31 de marzo, 1923.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena y Corona; Sres. Collado, Baena, Manrique, de la Vega y Pérez de León.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 2 de abril, 1923.

Enrique de Mesa.

El Imparcial, 1 de abril, 1923. José de Laserna.

La Epoca, 2 de abril, 1923. L.A.C.

Heraldo de Madrid, 2 de abril, 1923. Rafael Marquina.

ABC, 1 de abril, 1923.

[132] LA LOCURA DE DON JUAN

Género.- Tragedia grotesca en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 5 de abril, 1923.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Redondo, Andrés, Siria y Sanz; Sres. León, Azaña, Albar, Gorriz, Luna y Díaz.

Ediciones.- S.A.E., Imp. J. Amado, Madrid, 1923.

Col. El Teatro Moderno, nº 123, Madrid, 1926.

Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 6 de abril, 1923.

Enrique de Mesa.

El Imparcial, 6 de abril, 1923. José de Laserna.

La Epoca, 6 de abril, 1923. Melchor Fernández Almagro.

Heraldo de Madrid, 6 de abril, 1923. Rafael Marquina.

ABC, 6 de abril, 1923.

[133] LA DICHOSA HONRADEZ

Género.- Humorada grotesca en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera.

Estreno.- 22 de diciembre, 1923.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Redondo, Mayor, Sanz y Bravo;
Sres. León, Perales, Gorriz y Azaña.

Ediciones.- S.A.E., Imp. J. Amado, Madrid, 1924.

Reseñas críticas.- La Correspondencia, 25 de diciembre, 1923.
Z.

El Imparcial, 23 de diciembre, 1923.

La Epoca, 24 de diciembre, 1923. L.B.

Heraldo de Madrid, 23 de diciembre, 1923.

ABC, 23 de diciembre, 1923.

[134] ANGELA MARIA

Género.- Comedia en dos actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 5 de febrero, 1924.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Quijada, Corona y
Satorres; Sres. Collado, Baena, Manrique, de la
Vega y Pérez de León.

Ediciones.- S.A.E., Imp. J. Amado, Madrid, 1924.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 6 de febrero, 1924. José de
Laserna.

La Epoca, 6 de febrero, 1924. Melchor
Fernández Almagro.

Heraldo de Madrid, 6 de febrero, 1924.
J.P.B.

ABC, 6 de febrero, 1924. F. (Floridor)

El Sol, 6 de febrero, 1924. E. Díez Canedo.

[135] LOS MILAGROS DEL JORNAL

Género.- Sainete en un acto.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 23 de febrero, 1924.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Satorres y Corona;
Sres. Collado, Manrique, Vargas y Pérez de León.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1924.
 Teatro Escogido, II, Ed. Estampa, Madrid, 1932.
 Teatro Completo, II, Aguilar, Madrid, 1948.
 Taurus, Madrid, 1967.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 26 de febrero, 1924. José de Laserna.
La Epoca, 25 de febrero, 1924.
Heraldo de Madrid, 25 de febrero, 1924.
ABC, 24 de febrero, 1924.

[136] EL CAMINO DE TODOS

Género.- Comedia en tres actos.
 Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera.
 Estreno.- 4 de abril, 1924.
 Teatro.- Rey Alfonso.
 Compañía.- Sras. Muñoz, Mesa, Comendador y Toldos; Sres. Riquelme, Espantaleón, Alyman y Asquerino.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. J. Amado, Madrid, 1924.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 5 de abril, 1924.
La Epoca, 6 de abril, 1924. L.R.

[137] DON QUINTIN EL AMARGAO O EL QUE SIEMBRA VIENTOS...

Género.- Sainete en dos actos y cinco cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Jacinto Guerrero.
 Estreno.- 26 de noviembre, 1924.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Del Apolo: Sras. E. Galindo, T. Iborra, C. Andrés; Sres. Navarro, Rodríguez, Gallego e Iglesias
 Escenógrafo.- Martínez Garí.
 Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1924 (2 ediciones en el mismo año).
 Col. La Comedia, nº 4, Madrid, 1925.
 Madrid, 1952.
 Madrid, 1954.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 27 de noviembre, 1924. A.F.L. (A. Fernández Lepina).
La Epoca, 27 de noviembre, 1924. Melchor Fernández Almagro.
Heraldo de Madrid, 27 de noviembre, 1924.
 El B.R.
El Sol, 27 de noviembre, 1924. E. Díez Canedo.

[138] LA RISA DE JUANA

Género.- Comedia en tres actos inspirada en una obra de R. Coolus.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 19 de diciembre, 1924.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Satorres, Corona, Santaularia, Garcés, Quijada y Leal; Sres. Collado, Manrique, de la Vega, Pérez de León y Spaventa.

Escenógrafo.- S. Bürmann.

Ediciones.- Imp. J. Poveda, Madrid, 1925.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 20 de diciembre, 1924. José de Laserna.

La Epoca, 20 de diciembre, 1924.

Heraldo de Madrid, 20 de diciembre, 1924.

Rafael Marquina.

El Sol, 20 de diciembre, 1924. E. Díez Canedo.

Observaciones.- Ramos y MacKay fechan su estreno el 4 de octubre; Ríos Carratalá el 18 de diciembre.

[139] ROSITAS DE OLOR

Género.- Sainete madrileño en tres actos, el tercero, dividido en dos cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 23 de diciembre, 1924.

Teatro.- La Princesa.

Compañía.- Alba-Bonafé: Sras. Alba, Jiménez, Manso y Caba; Sres. Bonafé, Perales, Hidalgo y García León.

Ediciones.- S.A.E., Imp. Exitó Gráfico, Madrid, 1925.

Teatro Escogido, IV, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 24 de diciembre, 1924. L. (Laserna).

La Epoca, 24 de diciembre, 1924. Melchor Fernández Almagro.

Heraldo de Madrid, 24 de diciembre, 1924. R.M. (Rafael Marquina).

[140] EL TIO QUICO

Género.- Comedia rural en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Juan Aguilar Catena.

Estreno.- 28 de marzo, 1925.

Teatro.- Fontalba.

Compañía.- Del Fontalba: Sras. Tapias, Gámez y Vargas; Sres. Ruiz Tatay, Valentí y Peña.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1925.

Col. La Farsa, n.º 49, Madrid, 1928.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 29 de marzo, 1925. J. de L. (José de Laserna).
La Epoca, 30 de marzo, 1925. Interino.
Heraldo de Madrid, 31 de marzo, 1925. Rafael Marquina.
ABC, 29 de marzo, 1925. Floridor.
El Sol, 29 de marzo, 1925. E. Díez Canedo.

[141] ¡QUE HOMBRE TAN SIMPATICO!

Género.- Juguete cómico en tres actos.
 Autores.- Carlos Arniches, Antonio Paso, Antonio Estremera y Luis Linares Becerra.
 Estreno.- 5 de junio, 1925.
 Teatro.- La Comedia.
 Compañía.- De La Comedia: Sras. M. Mayo, T. Fárvaro y Sainz de Miera; Sres. Ortas, Asquerino y Pedrote.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. Gráfica Madrid, Madrid, 1925.
 Col. El Teatro, nº 8, Madrid, 1925.
 Reseñas críticas.- La Epoca, 6 de junio, 1925. Melchor Fernández Almagro.
Heraldo de Madrid, 6 de junio, 1925. Rafael Marquina.
ABC, 6 de junio, 1925.
 Observaciones.- Ni en las críticas ni en ninguna de las bibliografías figura como autor Linares Becerra; sin embargo, aparece en la primera edición y en el Copyright junto con Arniches, Paso y Estremera.

[142] EL TROPIEZO DE LA NATI O BAJO UNA MALA CAPA...

Género.- Sainete en dos actos y cuatro cuadros.
 Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Pablo Luna.
 Estreno.- 29 de octubre, 1925.
 Teatro.- Pavón.
 Compañía.- Luna-Peña: Sras. Leonís, de la Ría, Romero y Pozuelo; Sres. Peña, Guillot, Guillén, Pastor y Miranda.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. Gráfica Madrid, Madrid, 1925.
 Col. Comedias, nº 89, Madrid, 1927.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 30 de octubre, 1925. J. de L. (José de Laserna).
La Epoca, 30 de octubre, 1925 L. B.
Heraldo de Madrid, 30 de octubre, 1925.
ABC, 30 de octubre, 1925.
 Observaciones.- Tanto en Portillo como en McKay figura como título de esta obra El tropiezo de la Trini.

[143] ¡ADIOS, BENITEZ!

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Emilio Sáez.

Estreno.- 6 de noviembre, 1925.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. Faure, Mayor, Muñoz Sampedro y E. Moreu; Sres. Ortas. Asquerino, Azaña, Gorriz, Pedrote y Manzano.

Ediciones.- S.A.E., Establecimiento Tip. de Publicaciones Españolas, Madrid, 1925.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 7 de noviembre, 1925. J. de L. (José de Laserna).

La Epoca, 7 de noviembre, 1925. M.F.A. (Melchor Fernández Almagro).

Heraldo de Madrid, 8 de noviembre, 1925.

ABC, 7 de noviembre, 1925.

El Sol, 7 de noviembre, 1925. E. Díez Canedo.

Observaciones.- MacKay señala como título ¡Adiós, Beatriz!

[144] LA CRUZ DE PEPITA

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 23 de diciembre, 1925.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Martínez Sierra: Sras. Bárcena, Satorres, M. Leal y Morer; Sres. Collado, Manrique y Pérez de León.

Escenógrafo.- S. Bürmann.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Madrid, Madrid, 1925.

Ed. Siglo XX, Madrid, 1926.

Col. Comedias, nº 5, Madrid, 1926.

Col. La Biblioteca Teatral, Madrid, 1946.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 24 de diciembre, 1925.

La Epoca, 24 de diciembre, 1925. Melchor Fdez. Almagro.

Heraldo de Madrid, 24 de diciembre, 1925. R. Marquina.

ABC, 24 de diciembre, 1925.

[145] EL SEÑOR PEPE EL TEMPLAO O LA MANCHA DE LA MORA...

Género.- Sainete en dos actos y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Cayo Vela.

Estreno.- 23 de diciembre, 1925.

Teatro.- Novedades.

Compañía.- Eugenio Casals: Sras. M. Badía, R. Cadenas, Bori y Hurtado; Sres. Casals, Oller, Cruz, Alares y Justo.

Escenógrafo.- García y Ros

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Madrid, Madrid, 1926.

Col. Comedias, nº 89, Madrid, 1927.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 24 de diciembre, 1925.

La Epoca, 24 de diciembre, 1925. L.B.

Heraldo de Madrid, 24 de diciembre, 1925.
C.S.

ABC, 24 de diciembre, 1925.

[146] ¡QUE ENCANTO DE MUJER!

Género.- Comedia en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Paso.

Estreno.- 24 de diciembre, 1925.

Teatro.- Fontalba.

Compañía.- Puga-Moragas: Sras. Moragas, Pérez, Jiménez e
Illescas; Sres. Romea, Peña y Rodríguez.

Escenógrafo.- Olalla.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Madrid, Madrid, 1925.

Col. Comedias, nº 2, Madrid, 1926.

Reseñas críticas.- La Epoca, 25 de diciembre, 1925. M.F.A.
(Melchor Fdez. Almagro).

Heraldo de Madrid, 25 de diciembre, 1925.

ABC, 25 de diciembre, 1925.

[147] LOS CELOS ME ESTAN MATANDO

Género.- Tragicomedia en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches, Antonio Paso y Antonio Estremera.

Estreno.- 3 de abril, 1926.

Teatro.- Fontalba.

Compañía.- Puga-Moragas: Sras. Moragas, Jiménez, Illescas y
Guerrero Luna; Sres. Puga, Romea y Novo.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1926.

Col. Comedias, nº 31, Madrid, 1926.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 4 de abril 1926.

La Epoca, 5 de abril, 1926. L.B.

Heraldo de Madrid, 5 de abril, 1926. Téllez
Moreno.

ABC, 4 de abril, 1926.

[148] EN ARAGON HI NACIDO

Género.- Comedia de costumbres aragonesas en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Pedro García Marín.

Estreno.- 21 de septiembre, 1926.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Meliá-Cibrián: Sras. Meliá, Medina, Rodríguez y
Palencia; Sres. Cebrián, Regalez, Castro Castaños.

Ediciones.- S.A.E.; Madrid, 1926.
 Col. El Teatro Moderno, nº 82, Madrid, 1927.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 22 de septiembre, 1926.
La Epoca, 22 de septiembre, 1926. M.F. A.
 (Melchor Fdez. Almagro).
Heraldo de Madrid, 22 de septiembre, 1926.
 Rafael Marquina.
ABC, 22 de septiembre, 1926.
El Sol, 22 de septiembre, 1926. E. Díez
 Canedo.

[149] EL ULTIMO MONO O EL CHICO DE LA TIENDA

Género.- Sainete en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 10 de noviembre, 1926.
 Teatro.- Centro.
 Compañía.- Redondo-León: Sras. redondo, Esplugas, Posadas y
 Ponce de León; Sres. León, Calvo, Luna y Llorente.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. Arba, Madrid, 1926.
 Col. El Teatro Moderno, nº 69, Madrid, 1927.
 Col. Biblioteca Teatral, nº 119, Madrid s/f.
 Ed. Cisne, Col Teatro Selecto, nº 27, Barcelona,
 1936.
 Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 11 de noviembre, 1926. A.F.L.
 (Fernández Lepina).
La Epoca, 11 de noviembre, 1926. M.F.A.
 (Melchor Fdez. Almagro).
Heraldo de Madrid, 11 de noviembre, 1926.
 Rafael Marquina.
ABC, 11 de noviembre, 1926. Floridor.
El Sol, 11 de noviembre, 1926. E. Díez
 Canedo.
Blanco y Negro, 21 de noviembre, 1926.
 Ramón Pastor y Mendivil.

[150] ¡MECACHIS, QUE GUAPO SOY!

Género.- Comedias en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 18 de diciembre, 1926.
 Teatro.- Teatro Infanta Isabel.
 Compañía.- Del Infanta Isabel: Sras. Vilar, Martí, M. Bru,
 Lahera, Santaularia y Garcés; Sres. Sepúlveda, de
 la Riva, Mora y Cuenca.
 Ediciones.- S.A.E., Imp. L. Rubio, Madrid, 1927.
 Col. El Teatro Moderno, nº 74, Madrid, 1927.
 Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.
 Col. Biblioteca Teatral, Madrid, 1953.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 19 de diciembre, 1926. A.F.L.
 (A. Fernández Lepina).
La Epoca, 20 de diciembre, 1926. M.
 Fernández Almagro.
Heraldo de Madrid, 19 de diciembre, 1926.
ABC, 19 de diciembre, 1926. Floridor
El Sol, 19 de diciembre, 1926. E. Díez
 Canedo.
Blanco y Negro, 26 de diciembre, 1926.

[151] ME CASO MI MADRE O LAS VELEIDADES DE ELENA

Género.- Juguete cómico en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 18 de noviembre, 1927.

Teatro.- Infanta Isabel.

Compañía.- Del Infanta Isabel: Sras. Martí, Bru, Ruiz, Garcés,
 Santaularia y Martínez; Sres. Sepúlveda, Suárez,
 Mora y Gonzales.

Ediciones.- Madrid, 1927.

Col. La Farsa, nº 12, Madrid, 1927.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 19 de noviembre, 1927.

Enrique de Mesa.

La Epoca, 19 de noviembre, 1927. Hipólito
 Finat.

Heraldo de Madrid, 19 de noviembre, 1927.

J.G.O. (Juan G. Olmedilla).

ABC, 17 de noviembre, 1927. Autocrítica.

ABC, 19 de noviembre, 1927. Floridor.

Blanco y Negro, 27 de noviembre, 1927.

[152] EL SEÑOR ADRIAN EL PRIMO O QUE MALO ES SER BUENO

Género.- Comedia en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches, Emilio González del Castillo y José
 Pérez López.

Estreno.- 21 de diciembre, 1927.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. E. Muro, M. Muñoz Sampedro y
 M. Mayor; Sres. Zorilla, Ortas, Riquelme y Azaña.

Ediciones.- S.A.E., Gráficas Levante, Madrid, 1928.

Col. Biblioteca Teatral, nº 168, Madrid, 1928.

Col. El Teatro Moderno, nº 124, Madrid, 1928.

Teatro Escogido, I, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

- Reseñas críticas.- El Imparcial, 22 de diciembre, 1927.
 Enrique de Mesa.
La Epoca, 22 de diciembre, 1927. Hipólito Finat.
Heraldo de Madrid, 22 de diciembre, 1927.
ABC, 22 de diciembre, 1927.
- Observaciones.- Aunque en ninguna bibliografía se reseña más autor que Arniches, y se incluye en el **Teatro Completo** (donde E. M. del Portillo sólo recoge las obras escritas en solitario por Arniches), en la primera edición figuran como autores G. del Castillo y Pérez López, así como en el Copyright.

[153] LA PIEL DEL LOBO

- Género.- Comedia rural en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 13 de junio, 1928.
 Teatro.- Apolo.
 Compañía.- Redondo-León.
 Ediciones.- No se editó.
- Reseñas críticas.- El Imparcial, 14 de junio, 1928.
La Epoca, 14 de junio, 1928.
Heraldo de Madrid, 14 de junio, 1928. Juan G. Olmedilla.
ABC, 7 de junio, 1928. Autocrítica.
ABC, 14 de junio, 1928.
- Observaciones.- No mencionan esta obra Lentzen ni MacKay. Ramos sólo menciona el mes, sin precisar fecha; Ríos Carratalá la incluye pero situando el estreno el 8 de junio.

[154] EL SOLAR DE MEDIACAPA

- Género.- Tragicomedia en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 21 de diciembre, 1928.
 Teatro.- La Comedia.
 Compañía.- De La Comedia: Sras. Hidalgo, Mayor, Tejera y Siria; Sres. Ortas, Zorrilla, Manzano, Riquelme y Pedrote.
 Ediciones.- Madrid, 1928.
 Col. La Farsa, nº 86, Madrid, 1929.
Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.
- Reseñas críticas.- El Imparcial, 22 de diciembre, 1928.
Heraldo de Madrid, 22 de diciembre, 1928. Juan G. Olmedilla.
ABC, 20 de diciembre, 1928. Autocrítica.
ABC, 22 de diciembre, 1928.
Blanco y Negro, 6 de enero, 1929.

[155] LA CARCEL MODELO O LA VENGANZA DE UN MALVADO

Género.- Humorada en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 29 de enero, 1929.

Teatro.- Alkázar.

Compañía.- Alba-Bonafé: Sras. Alba y Sanz; Sres. Bonafé, Perales, Hidalgo y Torrecilla.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Literaria, Madrid, 1929.

Col. La Farsa, nº 157, Madrid, 1930.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 30 de enero, 1929. Enrique de Mesa.

La Epoca, 30 de enero, 1929.

Heraldo de Madrid, 30 de enero, 1929.

ABC, 30 de enero, 1929. F. (Floridor).

[156] COPLAS DE RONDA

Género.- Zarzuela en tres actos y cinco cuadros.

Autores.- Carlos Arniches, José de Lucio y José Lucio (hijo).

Música: Francisco Alonso.

Estreno.- 12 de abril, 1929.

Teatro.- La Zarzuela.

Compañía.- De La Zarzuela: Sras. M. Badía, D. de Diso, F. Pereira; Sres. R. Baldrich, Gómez Bur, Gallego y de León.

Escenógrafos.- Olalla y García Ros. Sastre: Peris.

Ediciones.- S.A.E., Imp. Madrid, Madrid, 1929.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 13 de abril, 1929. Antonio Fernández Lepina.

La Epoca, 13 de abril, 1929. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 13 de abril, 1929.

ABC, 13 de abril, 1929. F. (Floridor)

Blanco y Negro, 21 de abril, 1929.

Santorello.

[157] PARA TI ES EL MUNDO

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 17 de octubre, 1929.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Carbonell, Catalá, L. Alba y Noriega; Sres. A. Vico, González, Rodríguez y Campos.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Literaria, Madrid, 1929.

Col. La Farsa, nº 117, Madrid, 1929.

Teatro Escogido, III, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

S.A.E., Madrid, 1935 (2ª ed.).

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 18 de octubre, 1929. Antonio Fernández Lepina.
La Epoca, 18 de octubre, 1929.
Heraldo de Madrid, 17 de octubre, 1929.
 Entrevista previa.
Heraldo de Madrid, 17 de octubre, 1929.
 Juan G. Olmedilla.
ABC, 17 de octubre, 1929. Autocrítica.
ABC, 18 de octubre, 1929. Floridor.
Blanco y Negro, 27 de octubre, 1929. X.
El Sol, 18 de octubre, 1929. E. Díez Canedo.

[158] LA CONDESA ESTA TRISTE

Género.- Tragedia grotesca en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 24 de enero, 1930.
 Teatro.- Infanta Isabel.
 Compañía.- Del Infanta Isabel: Sras. Bru, Larrabeiti, Vilar, Garcés, Ruiz y Santaularia; Sres. Isbert, M. Ligero y Díaz de Mendoza.
 Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1930.
 Col. La Farsa, nº 133, Madrid, 1930.
 Col. Biblioteca Teatral, nº 47, Madrid, s/f.
 Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 25 de enero, 1930. Antonio Fernández Lepina.
La Epoca, 25 de enero, 1930. Luis Araujo Costa.
Heraldo de Madrid, 23 de enero, 1930.
 Entrevista previa de J.G.O.
Heraldo de Madrid, 25 de enero, 1930. J. G. Olmedilla.
ABC, 23 de enero, 1930. Autocrítica.
ABC, 25 de enero, 1930. F. (Floridor).
El Sol, 25 de enero, 1930. E. Díez Canedo.

[159] LOS CHAMARILEROS

Género.- Farsa sainetesca en tres actos.
 Autores.- Carlos Arniches, Joaquín Abati y José de Lucio.
 Estreno.- 20 de noviembre, 1930 (Barcelona); 16 de enero, 1931 (Madrid).
 Teatro.- Barcelona (Barcelona); Eslava (Madrid).
 Compañía.- Sepúlveda-Mora: Sras. Sánchez Ariño, Morano y Ayllón; Sres. Sepúlveda, Mora, Pascual y Muñiz.
 Ediciones.- Col. La Farsa, nº 182, Madrid, 1931.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 17 de enero, 1931. B. G. de C.
La Epoca, 17 de enero, 1931. C.F.C.
Heraldo de Madrid, 16 de enero, 1931.

Entrevista previa de Alfredo Muñiz.
Heraldo de Madrid, 17 de enero, 1931.
 J.G.O.
Blanco y Negro, 25 de enero, 1931.
El Sol, 17 de enero, 1931. Enrique Díez
 Canedo.

[160] EL SEÑOR BADANAS

Género.- Tragicomedia en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 19 de diciembre, 1930.
 Teatro.- Infanta Isabel.
 Compañía.- Del Infanta Isabel: Sras. Bru, Vilar, Garcés y G.
 Muñoz Sampedro; Sres. Isbert, Collado, Manrique y
 González.
 Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1931.
 Col. La Farsa, n.º 178, Madrid, 1931.
 Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.
 Reseñas críticas.- El Imparcial, 20 de diciembre, 1930.
 Antonio Fernández Lepina.
La Epoca, 20 de diciembre, 1930. Luis Araujo
 Costa.
Heraldo de Madrid, 19 de diciembre, 1930.
 Entrevista previa de J.G.O.
Heraldo de Madrid, 20 de diciembre, 1930.
 Juan G. Olmedilla.
ABC, 18 de diciembre, 1930. Autocrítica.
ABC, 20 de diciembre, 1930. C.
El Sol, 20 de diciembre, 1930. E. Díez
 Canedo.

[161] LA PRINCESA TARAMBANA

Género.- Zarzuela bufa en dos actos.
 Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati. Música: Francisco
 Alonso.
 Estreno.- 25 de abril, 1931.
 Teatro.- Eslava.
 Compañía.- Del Eslava: Sras. Pinillos, Navarro, Rodríguez y
 Santamaría; Sres. I. León y Bretaño.
 Escenógrafo.- Bulbena. Figurinista: Zamora.
 Ediciones.- No se editó.
 Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 27 de abril, 1931. Juan
 G. Olmedilla.
ABC, 23 de abril, 1931. Autocrítica.
ABC, 26 de abril, 1931. Floridor.
La Voz, 27 de abril, 1931. E.

[162] VIVIR DE ILUSIONES

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 12 de noviembre, 1931.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Catalá, Custodio, L. Alba y Domínguez; Sres. M. González, Campos y M. Dicenta.

Escenógrafo.- Colmenero.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1931.

Col. La Farsa, n.º 223, Madrid, 1931.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 13 de noviembre, 1931. A.F.L.

La Epoca, 13 de noviembre, 1931. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 13 de noviembre, 1931. J.G.O.

La Voz, 12 de noviembre, 1931. Entrevista previa.

La Voz, 13 de noviembre, 1931. Melchor Fernández Almagro.

El Sol, 13 de noviembre, 1931. E. Díez Canedo.

[163] LA DIOSA RIE

Género.- Tragedia grotesca en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 31 de diciembre, 1931.

Teatro.- María Isabel.

Compañía.- Del María Isabel: Sras. Muro, Bru, Garcés y Tejera; Sres. Collado, Manrique, Tudela y González.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1932.

Col. La Farsa, n.º 240, Madrid, 1942.

Teatro Escogido, IV, Ed. Estampa, Madrid, 1932.

Col. La Escena, n.º 36, Madrid, 1942.

Teatro Completo, III, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 1 de enero, 1932.

La Epoca, 1 de enero, 1932. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 1 de enero, 1932. O.

La Voz, 31 de diciembre, 1931. Entrevista previa de V. T. (Victorino Tamayo).

La Voz, 1 de enero, 1932. Melchor Fernández Almagro.

El Sol, 1 de enero, 1932. Enrique Díez Canedo.

[164] LAS DICHOSAS FALDAS

Género.- Sainete en tres actos y dos cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 25 de enero, 1933.

Teatro.- Fontalba.

Compañía.- Del Fontalba: Sras. C. Díaz, Satorres, M. Muñoz Sampedro, Quijada y Larrea; Sres. Bardem, Simón-Raso, Canales y Pozanco.

Escenógrafo.- Colmenero.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Literaria, Madrid, 1933.

Col. La Farsa, nº 288, Madrid, 1933.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 26 de enero, 1933. B.G. de C.

La Epoca, 26 de enero, 1933. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 25 de enero, 1933.

Entrevista previa.

Heraldo de Madrid, 26 de enero, 1933. Juan G. Olmedilla.

La Voz, 25 de enero, 1933. Entrevista previa de Victorino Tamayo.

La Voz, 26 de enero, 1933. Melchor Fernández Almagro.

El Sol, 26 de enero, 1933. E. Díez Canedo.

[165] CUIDADO CON EL AMOR

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 4 de marzo, 1933.

Teatro.- María Isabel.

Compañía.- Del María Isabel: Sras. M. Bru, C. Ruiz, M. Muro, I. Garcés, Lajos, González y Santaularia; Sres. Tudela, Isbert, Torrecilla, Valero, Soria y Velasco.

Escenógrafo.- Bürmann.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Literaria, Madrid, 1933.

Col. La Farsa, nº 300, Madrid, 1933.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- El Imparcial, 5 de marzo, 1933. B.G. de C.

La Epoca, 6 de marzo, 1933. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 6 de marzo, 1933.

ABC, 5 de marzo, 1933. Floridor.

La Voz, 6 de marzo, 1933. M. Núñez de Arenas.

[166] LAS DOCE EN PUNTO

Género.- Sainete en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 21 de diciembre, 1933.

Teatro.- Lara.

Compañía.- Del Lara: Sras. Catalá, Custodio, Caba Alba, Noriega y Villa; Sres. González, Campos, N. y A. Rodríguez.

Escenógrafo.- Bürman.

Ediciones.- S.A.E., Gráfica Literaria, Madrid, 1933.

Col. La Farsa, nº 339, Madrid, 1934.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Epoca, 22 de diciembre, 1933. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 21 de diciembre, 1933.

Entrevista previa.

Heraldo de Madrid, 22 de diciembre, 1933.

J.G.O.

ABC, 14 de diciembre, 1933. Autocrítica.

ABC, 22 de diciembre, 1933. A.C.

La Voz, 21 de diciembre, 1933. Entrevista previa de E. de Ciudad.

La Voz, 22 de diciembre, 1933. V.T.

(Victorino Tamayo).

[167] EL CASTO DON JOSE

Género.- Tragedia grotesca en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 23 de diciembre, 1933.

Teatro.- María Isabel.

Compañía.- Del María Isabel: Sras. Garcés, Lajos, M. Bru y González; Sres. López Somoza, Soria, Tudela, Isbert y González.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1934.

Col. La Farsa, nº 348, Madrid, 1934.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Epoca, 25 de diciembre, 1933. Morales Darías.

Heraldo de Madrid, 23 de diciembre, 1933.

Entrevista previa por O.

Heraldo de Madrid, 25 de diciembre, 1933. J.G.O.

ABC, 24 de diciembre, 1933. A.C.

La Voz, 25 de diciembre, 1933. V.T.

(Victorino Tamayo).

Observaciones.- En Ramos y McKay figura el teatro Infanta Isabel, que durante la etapa republicana cambia este nombre por el de María Isabel.

[168] SALUD Y PESETAS

Género.- Farsa grotesca en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Joaquín Abati.

Estreno.- 18 de abril, 1934.

Teatro.- La Comedia.

Compañía.- De La Comedia: Sras. M.L. Rodríguez, G. Muñoz Sampedro y E. Noriega; Sres. Azaña, Gómez del Castillo, Diéguez, Tordesillas, Dicenta, Hidalgo y Rodríguez.

Escenógrafo.- Bürmann.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 19 de abril, 1934. J.G.O.

ABC, 19 de abril, 1934. F. (Floridor)

La Voz, 18 de abril, 1934. Entrevista previa por José Pizarro.

La Voz, 19 de abril, 1934. Victorino Tamayo.

Observaciones.- El 7 de noviembre de 1916 se estrena una obra de Sinesio Delgado con idéntico título, interpretada por Loreto Prado y Enrique Chicote, en el Cómico.

[169] SEÑORITOS...A OTRA COSA

Género.- Comedia.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- Desconocido: posiblemente, no llegó a estrenarse.

Teatro.- Cómico.

Compañía.- Díaz Artigas-Collado.

Ediciones.- No se editó.

Observaciones.- En Heraldo de Madrid, 11 de abril de 1934 se encuentra la primera mención de los ensayos de esta obra por el empresario del Cómico, Martínez Penas, que anuncia su estreno para primeros de mayo.

En Heraldo de Madrid, 17 de abril del mismo año, se afirma que la obra no se estrenará en Madrid, sino en la campaña de verano por las playas del Norte.

En La Voz, 12 de abril de 1934, Arniches asegura el inminente estreno de esta obra, que se está ensayando en el Cómico.

En Heraldo de Madrid, 17 de enero de 1935, Arniches vuelve a referirse a ella como obra preparada para la compañía Artigas-Collado. A partir de aquí, y hasta finales de 1936, no hay ninguna otra mención ni consta su estreno.

[170] ;SAN ISIDRO BENDITO!

Género.- Sainete rápido.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- No representado.

Ediciones.- El Debate, mayo, 1934.

Ramos, V., *Vida y teatro de Carlos Arniches*,
Alfaguara, Madrid, 1966, pp.332-337.

[171] PECCATA MUNDI

Género.- Revista

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Jacinto Guerrero.

Estreno.- 29 de mayo, 1934.

Teatro.- Martín.

Compañía.- Del Martín: Sras. T. de Jarque, del Castillo, Fenor y Cerrillo; Sres. Bretaño, Bori, Heredia y Portes.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- Heraldo de Madrid, 29 de mayo, 1934. Entrevista previa de C.S.

Heraldo de Madrid, 30 de mayo, 1934. Carlos Sampelayo.

La Voz, 30 de mayo, 1934. B.

Observaciones.- Ramos la fecha en 1933 y McKay no especifica fecha de estreno.

[172] PAQUITA LA DEL PORTILLO O EN EL QUERER NADIE MANDA

Género.- Sainete en dos actos.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Ernesto Pérez Rosillo.

Estreno.- 16 de noviembre, 1934.

Teatro.- Ideal.

Compañía.- Del Ideal: Sras. Huerta y M. González; Sres. Miranda y Alares.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- ABC, 17 de noviembre, 1934. J. Dosa.

La Voz, 17 de noviembre, 1934. J.L.S.

Observaciones.- No se incluye en las bibliografías de Ramos ni Ríos Carratalá.

[173] LOS MAESTROS CANTEROS

Género.- Sainete en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Jacinto Guerrero.

Estreno.- 14 de diciembre, 1934.

Teatro.- Coliseum.

Compañía.- Del Coliseum: Sras. C. Leonardo, Ballesta, Argota y Pereira; Sres. L. Rodríguez, Zapater, Murillo, Parra y Latorre.

Escenógrafo.- Martínez Garí.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Epoca, 15 de diciembre, 1934. Morales Darias.
ABC, 15 de diciembre, 1934. A.C.
La Voz, 14 de diciembre, 1934. Entrevista previa de J.L.S.
la Voz, 15 de diciembre, 1934. Victorino Tamayo.

[174] LA TRAGEDIA DEL PELELE

Género.- Farsa cómica en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 9 de abril, 1935.

Teatro.- Cervantes

Compañía.- Redondo-León: Sras. Redondo, Medero, I. Redondo, Nieva y Caballero; Sres. León, Melgares, Alfayate, Porres y Costa.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1935.

Col. La Farsa, nº 407, Madrid, 1935.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Epoca, 10 de abril, 1935. Luis Araujo Costa.

Heraldo de Madrid, 10 de abril, 1935. Juan G. Olmedilla.

ABC, 5 de abril, 1935. A modo de autocrítica, por Valeriano León.

ABC, 10 de abril, 1935. A.C.

La Voz, 10 de abril, 1935. E. Díez Canedo.

[175] YO QUIERO

Género.- Andanzas de un pobre chico en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 14 de enero, 1936.

Teatro.- Eslava.

Compañía.- Redondo-León: Sras. Redondo, Medero, R. Rodríguez, Mas y Caballero; Sres. León, Cobeña, Alfayate, Porres y Melgares.

Ediciones.- S.A.E., Madrid, 1936.

Col. La Farsa, nº 447, Madrid, 1936.

Ed. Cisne, Barcelona, 1943.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Epoca, 15 de enero, 1936. Luis Araujo Costa.

La Voz, 14 de enero, 1936. Entrevista previa de J.L.S.

La Voz, 15 de enero, 1936. José Luis Salado.

Informaciones, 15 de enero, 1936. José de la Cueva.

[176] BESAME, QUE TE CONVIENE

Género.- Revista en dos actos.

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Ernesto Pérez Rosillo y Daniel Montorio Fajó.

Estreno.- 11 de abril, 1936.

Teatro.- Martín.

Compañía.- Del Martín: Sras. A. Taberner, M. Carbajal y J. Barceló; Sres. Lledó, Bárcena y heredia.

Escenógrafos.- Castells y López.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Voz, 13 de abril, 1936. Hipólito Finat.
Informaciones, 11 de abril, 1936.
 Entrevista previa.
Informaciones, 13 de abril, 1936. J. Morales.
Heraldo de Madrid, 13 de abril, 1936. R. Solís.

Observaciones.- No la incluyen en sus bibliografías Ramos ni Lentzen. Ríos Carratalá sí lo hace, pero no menciona a los compositores.

[177] MARI-ELI

Género.- Zarzuela en tres actos.

Autores.- Carlos Arniches y Eloy Garay.

Estreno.- 11 de abril, 1936.

Teatro.- Fontalba

Compañía.- Del Fontalba: Sras. M. González y T. Avelli; Sres. Aguilar, Godoy, Llorca, Ruiz París y Mendoza.

Escenógrafo.- Eloy Garay.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- La Epoca, 13 de abril, 1936. J. Gallardo Rua.
Heraldo de Madrid, 13 de abril, 1936. E. Ruiz de la Serna.
La Voz, 13 de abril, 1936. Félix Herce.
Informaciones, 11 de abril, 1936.
 Entrevista previa.
Informaciones, 13 de abril, 1936. A.L.H.

Observaciones.- No figura en ninguna de las bibliografías existentes.

[178] EL PADRE PITILLO

Género.- Comedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 9 de abril, 1937 (Buenos Aires); 6 de octubre, 1939 (Madrid).

Teatro.- Cómico (Buenos Aires); Lara (Madrid).

Compañía.- Redondo-León: Sras. Redondo y Rodríguez; Sres. León, Davó, Melgares, Alfayate, Porres y Pérez Avila.

Ediciones.- Papelería Hispania, Madrid, 1944.

Col. Biblioteca Teatral, nº 81, Madrid, s/f.

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Nación (Buenos Aires), 10 de abril, 1937.

ABC, 7 de octubre, 1939. Luis Araujo Costa.

Informaciones, 7 de octubre, 1939. José de la Cueva.

[179] **EL ATEO PENITENTE**

Género.- Apunte de sainete.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 12 de abril, 1937.

Teatro.- Cómico (Buenos Aires)

Compañía.- Redondo-León.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- Mencionado en La Nación, 12 de noviembre, 1937 (Entrevista con Valeriano León).

[180] **LA FIERA DORMIDA**

Género.- Comedia de amor, dolor y alegría en tres actos y dos cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 17 de marzo, 1938 (Buenos Aires); 10 de noviembre, 1943 (Madrid).

Teatro.- Cómico (Buenos Aires); Infanta Beatriz (Madrid)

Compañía.- Lola Membrives: Sras. Membrives, J. Santaularia, Astort, Sáenz Medina y Román; Sres. J. Reforzo, Fresno, Muñoz, Iñurri y Comella. En Madrid, compañía de Tarsila Criado y Alfonso Candel.

Ediciones.- Ed. Arba, col. Biblioteca teatral, nº 51, Madrid, 1943

Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Nación, 16 de marzo, 1938. Entrevista previa.

La Nación, 18 de marzo, 1938.

ABC, 11 de noviembre, 1943. E. del C.

Informaciones, 11 de noviembre, 1943.

Eduardo H. Tecglen.

Observaciones.- En Buenos Aires se estrena con el título **La fiera despierta**, por coincidir el otro título con uno idéntico, ya registrado, según explica el propio Arniches.

[181] **EL TIO MISERIA**

Género.- Tragicomedia en tres actos.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 18 de mayo, 1938 (Buenos Aires); 15 de diciembre, 1940 (Barcelona).

Teatro.- Cómico (Buenos Aires); Barcelona (Barcelona).
 Compañía.- Redondo-León: Sras. Redondo, Rodríguez, Indarte y Peiró; Sres. Cobeña, Chuliá, Vega, Llorens y Calderón.

Ediciones.- Imp. E. de Miguel, Madrid, 1941.
 Col. Talía, XIII, Madrid, 1941.
 Ed. Arba, Col. Biblioteca Teatral, nº 156, Madrid, s/f.
 Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948.

Reseñas críticas.- La Nación, 10 de mayo, 1938. Entrevista previa.
La Nación, 19 de mayo, 1938.
La Vanguardia, 13 de diciembre, 1940.
ABC, 1 de febrero, 1941. Miguel Ródenas.

[182] EL HOMBRECILLO

Género.- Tragicomedia en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 10 de diciembre, 1941.
 Teatro.- Barcelona.
 Compañía.- Redondo-León: Sras. redondo, Rodríguez, Palencia, Acebal y Puchol; Sres. León, Cobeña, Chuliá, Benítez y Muñiz.
 Ediciones.- Imp. E. de Miguel, Madrid, 1942.
 Col. Talía, XXIX, Madrid, 1942.
 Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948
 Reseñas críticas.- La Vanguardia, 11 de diciembre, 1941.
ABC, 17 de diciembre, 1941.

[183] YA CONOCES A PAQUITA

Género.- Farsa de un marido celoso en tres actos.
 Autor.- Carlos Arniches.
 Estreno.- 10 de julio, 1942 (Pamplona); 14 de enero, 1944. (Madrid).
 Teatro.- Gayarre (Pamplona); Infanta Isabel (Madrid)
 Compañía.- Del Infanta Isabel: Sras. Garcés, Alcoriza, M. Muñoz Sampedro, Albelda; Sres. Rey, del Val, Yols y Velasco.
 Ediciones.- Ed. Arba, col. Biblioteca teatral, nº 53, Madrid, s/f.
 Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948
 Reseñas críticas.- El Pensamiento Navarro, 12 de julio, 1942. Eusebius.
ABC, 14 de julio, 1942.
ABC, 15 de enero, 1944. Miguel Ródenas.

[184] DON VERDADES

Género.- Tragicomedia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros.

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 27 de octubre, 1943.

Teatro.- Alkázar.

Compañía.- Redondo-León: Sras. Redondo, Rodríguez, Palencia y Pérez Indarte; Sres. León, Benítez, Chuliá, Muñiz y Cobeña.

Ediciones.- Col. Biblioteca Teatral, nº 49, Madrid, s/f.
Imp. M. Altolaguirre, México, 1945.

Reseñas críticas.- ABC, 28 de octubre, 1943. Miguel Ródenas.

[185] EL PECADO DE SER GUAPA

Autor.- Carlos Arniches.

Estreno.- 18 de noviembre, 1943 (Reposición).

Teatro.- Reina Victoria.

Compañía.- Davó-Alfayate.

Ediciones.- No se editó.

Reseñas críticas.- ABC, 18 de noviembre, 1943 (No se trata de una crítica; se incluye la obra en la "Guía del espectador").

Informaciones, 18 de noviembre, 1943.

Anuncia la representación atribuyendo la obra a Arniches, sin proporcionar más datos.

[186] A MI NO ME QUIERE NADIE

Género.- Comedia en tres actos

Autores.- Carlos Arniches y Antonio Paso.

Estreno.- 4 de abril, 1946.

Teatro.- Barbón (Vigo).

Compañía.- Puchol-Ozores

Ediciones.- No se editó. Manuscrito depositado en el Instituto del Teatro de Barcelona.

Reseñas críticas.- Faro de Vigo, 4 de abril, 1946.

ABC, 5 de abril, 1946.

B. Obras atribuidas

[I] APRIETA CONSTIPADO O EL CATARRO NACIONAL

Atribuida por Ríos Carratalá, que incluye a Arniches entre los numerosos libretistas de esta pieza. Se trata de una revista escrita, según este autor, por veinte literatos y otros tantos maestros de música. En efecto, dicha revista se estrena en el teatro Romea el 24 de febrero de 1900; en la reseña del estreno, Ricardo Blasco menciona a diez autores cómicos y nueve compositores (v. La Correspondencia, 25 de febrero, 1900), relación que coincide casi totalmente con la que proporciona Martínez Olmedilla en su obra Los teatros de Madrid (p. 81): en ninguna de las dos figura Arniches. No hay pruebas que confirmen su participación en dicha obra.

[II] EL BAILE DEL CASINO

Atribuida por Ríos Carratalá, se trata de un sainete lírico en un acto y cuatro cuadros, con música de Tomás López Torregrosa, estrenado en el Apolo, el 9 de mayo de 1899. La única referencia que he encontrado es la de La Correspondencia, 10 de mayo, 1899, que se limita a señalar que "no fue del agrado del público", sin mencionar a los autores, como era habitual en estos casos.

[III] DE LA IGLESIA AL VIVERO

Atribuida por Ríos Carratalá, es un juguete cómico-lírico en un acto, estrenado en el Príncipe Alfonso el 14 de julio de 1890. En los periódicos consultados no hay ninguna mención ni al estreno ni a los autores; tan solo consta en la cartelera.

[IV] EL DIA DE SAN EUGENIO

Atribuida por Lentzen, McKay y Ríos Carratalá, que no aportan datos ciertos sobre su estreno. En este caso, la autoría de Arniches está plenamente confirmada por las reseñas del estreno y la mención que hace Chispero. Véanse los datos en el nº 63.

de Alcañiz, de la que no se vuelve a encontrar ninguna mención, ni noticia de su estreno, a lo largo de la temporada 1910-1911.

[VI] ESPEJO DE GRANDES

Atribuida por Lentzen (que remite a la bibliografía de Juliá Martínez) y McKay. Es, en realidad, una obra de Jacinto Benavente ("episodio histórico en un acto"), estrenada en el teatro Lara el 11 de junio de 1946 y registrada como obra de este escritor en la Sociedad de Autores.

[VII] EL ETERNO ROMANCE

Atribuida por Lentzen a partir de una carta a Carlos Fernández Shaw. En dicha carta, del 21 de julio de 1908, Arniches menciona este título en relación con una obra que se supone que ambos están escribiendo en colaboración; pero no queda claro si se trata de un título real o es una manera de expresar el tiempo que se está demorando la creación de esta obra, de la que Arniches viene hablando desde la carta del 21 de noviembre de 1907. La inexistencia de mención alguna en la prensa, de noticia de su estreno, y de registro en la Sociedad de Autores, parecen avalar la segunda hipótesis.

[VIII] EL GRAN CAPITAN

Atribuida por Ríos Carratalá como obra en colaboración con Lucio, Ayuso y Labra, con música de Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa, y por Romero Tobar en su artículo *La obra literaria de Arniches en el siglo XIX*. Los datos son contradictorios: en La Epoca, 12 de octubre, 1892, se atribuye a Lucio, Arniches, Ayuso y Labra; pero en El Imparcial y El Heraldo de Madrid de la misma fecha, y en la obra de Deleito y Piñuela, figuran como autores únicamente Ayuso y Lucio, al igual que en la edición de la obra. no se puede asegurar, pues, la autoría de Arniches.

[IX] EL OTRO MUNDO

Atribuida por Ríos Carratalá, se trata de una obra perfectamente documentada: véase nº 27.

[X] EL PRIMER UNIFORME

Atribuida por Ríos Carratalá. Juguete cómico-lírico en un acto, estrenado en Apolo el 17 de abril de 1890. La Correspondencia, 18 de abril, 1890, da cuenta del fracaso de esta obra sin mencionar a los autores, igual que hace Chispero. No hay pruebas de la autoría de Arniches.

La Correspondencia, 18 de abril, 1890, da cuenta del fracaso de esta obra sin mencionar a los autores, igual que hace Chispero. No hay pruebas de la autoría de Arniches.

[XI] EL ULTIMO DUELO

Atribuida por Ríos Carratalá. A juzgar por los datos que proporciona, se trata de una confusión con El último chulo, cuyos autores de letra y música, fecha de estreno y teatro, son los mismos que los señalados para esta obra, ilocalizable en periódicos y bibliografías.

[XII] FUTBOL

Se menciona en La Voz, 17 de noviembre, 1934, y el propio Arniches se refiere a ella (escrita en colaboración con Antonio Paso) en Heraldo de Madrid, 17 de enero, 1935. Durante la temporada 1934-1935, no se estrena ninguna obra con este título en el teatro de la Comedia, al que estaba destinada. El 12 de marzo d 1935, Paso estrena en el Cervantes El mago del balón, con la compañía Redondo-León: quizá se trate de la misma obra, o de una adaptación hecha por Paso, aunque esto no se puede asegurar.

[XIII] GRANDES Y CHICOS

Obra de Arniches y Estremera, con la que Casimiro Ortas afirma contar para su temporada en Madrid, a partir de abril de 1935, según se afirma en La Voz, 3 de enero, 1935. En La Voz, 26 de marzo del mismo año, se vuelve a mencionar esta obra como un proyecto de la compañía Puchol-Ozores. No he encontrado ninguna noticia posterior.

[XIV] LA EXPULSION DE LOS JUDIOS

Atribuida por Ríos Carratalá, no he encontrado dato ni mención alguna sobre su existencia.

[XV] LA MARCHA DE CADIZ

Atribuida por Martínez Olmedilla, que afirma la participación de Arniches en su elaboración, aunque por un acuerdo entre los autores, sólo figuren como tales dos de ellos: Arniches y García Álvarez. Sin embargo, en la edición figuran Lucio y García Álvarez, sin que haya ninguna otra mención a esta supuesta participación de Arniches.

[XVI] LA MIEL DE LA VIDA

Atribuida por Ríos Carratalá, que remite a M. Rico. En realidad, no se trata más que del primer título que recibió la obra *Genio y figura*, de 1910, tal como puede comprobarse en La Correspondencia y Heraldo de Madrid, ambos del 2 de octubre de 1910, y en La Correspondencia, 22 de octubre y 10 de noviembre del mismo año.

[XVII] LA PRINCESA TARAMBANA

Atribuida por Lentzen y McKay, se trata de una obra cuya autoría está claramente documentada: véase nº 161.

[XVIII] LA REINA DE LA FIESTA

Atribuida por Ríos Carratalá, es una zarzuela en un acto, con música de López Torregrosa, estrenada en Apolo el 28 de octubre de 1899. Tan sólo permanece dos días en cartel sin que los periódicos den cuenta de sus autores. También Chispero reseña el estrepitoso fracaso de esta obra, cuyos padres no llegaron a ser conocidos.

[XIX] LAS GRANDES CORTESANAS

Atribuida por Lentzen a partir de una carta a Fernández Shaw (12 de julio, 1902). Se trata, sin duda, de una interpretación errónea del texto, puesto que es una pieza escrita por Fernández Shaw con Ramón Asensio Mas, música de Joaquín Valverde (hijo), que se estrena en Eldorado el 26 de julio de 1902. Así figura en los registros de la Sociedad de Autores. En las cartas del 26 y 31 de julio, Arniches vuelve a referirse a esta obra para felicitar a Fernández Shaw por el éxito obtenido con ella.

[XX] LAS GRANDES FIGURAS

Mencionada en La Voz, 24 de enero, 1936, como obra que Arniches está preparando, no hay ninguna otra noticia sobre ella.

[XXI] LOS HOMBRES QUE LLORAN

Atribuida por Lentzen a partir de unas declaraciones de Arniches en La Voz, 12 de abril, 1934. Además de estas declaraciones, pueden encontrarse referencias en Heraldo de Madrid, 5 de septiembre, 1934, donde se afirma que la compañía Xirgu-Borrás estrenará esta obra en el Español. Sin embargo, tal estreno no puede documentarse.

[XXII] PLANTAS Y FLORES

Atribuida por Ríos Carratalá, es una revista cómico-lírica en un acto, con música de Joaquín Valverde (hijo) y Tomás López Torregrosa, estrenada en Eslava, el 5 de noviembre de 1901. Los datos sobre los libretistas son confusos: en La Correspondencia, 24 de octubre, 1901, se anuncia el estreno de esta obra, atribuida a Arniches y Lucio; La Epoca, 6 de noviembre, 1901, en la crítica al estreno, también menciona a estos dos autores. Sin embargo, las críticas de La Correspondencia y El Imparcial (6 de noviembre, 1901), sólo la atribuyen a Lucio. En la edición (Madrid, 1901) figura Celso Lucio como único autor.

[XXIII] ROLANDO, NO TE ACALORES

Título proporcionado por el propio Arniches en Heraldo de Madrid, 17 de enero, 1935. No hay ninguna otra mención de esta obra; podría ser el primer título de La tragedia del pelele, a juzgar por los datos que da el autor, pero tampoco puede asegurarse.

[XXIV] SEÑORITOS...A OTRA COSA

Atribuida por Lentzen (a partir de una declaraciones de Arniches en La Voz, 12 de abril, 1934), McKay y Ríos Carratalá. Obra escrita y ensayada, a punto para estrenarse, con la autoría de Arniches plenamente confirmada. Véase nº 169.

[XXV] TOROS DEL SALTILLO

Atribuida por Ríos Carratalá, es una zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, con música de López Torregrosa, Valverde (hijo) y Ramón Estellés, estrenada en Apolo el 29 de abril de 1898. Por no haber sido del agrado del público, los periódicos no mencionan los autores, como puede verse en La Correspondencia y La Epoca, 30 de abril, 1898. En su Historia del teatro Apolo, Chispero atribuye la letra a un tal sr. Prieto y la música a Valverde. No hay ninguna mención a Arniches.

[XXVI] VIA ESTRECHA

Atribuida por Ríos Carratalá. No he encontrado ningún dato ni referencia sobre ella.

Por último, en La Voz, el 10 y 24 de enero, 1936, se mencionan una tragedia grotesca y una comedia, aún sin título, que está escribiendo Arniches para los teatros de la Comedia y la Zarzuela, respectivamente. No hay ninguna otra noticia sobre estas obras.

C. Antologías y Ediciones ()*

Sainetes, Calleja, Madrid, 1918

Horas vacantes, Col. Lecturas Católicas, n.º 326, Madrid, 1921. Contiene: Los ateos. La risa del pueblo.

Teatro Escogido, 4 vols., Ed. Estampa, Madrid, 1932. Prólogos de José Carner (t. I); Ramón Pérez de Ayala (t. II); Alfonso Hernández Catá (t. III); Melchor Fernández Almagro (t. IV).

Teatro Completo, 4 vols., Aguilar, Madrid, 1948. Prólogos de E.M. del Portillo.

Antología. Selección y prólogo de Juan Emilio Aragonés, Doncel, Madrid, 1966.

Antología general de la literatura española: Verso, prosa, teatro, de Angel y Amelia del Río, t. II, (s. XVIII-XX), Revista de Occidente, Madrid, 1954, pp. 699-706

Incluyo en este apartado sólo las ediciones más importantes de las que contienen varias obras de Arniches ya que no existen Obras Completas.

2. REPERTORIOS BIBLIOGRAFICOS

Catálogo de obras de teatro español del siglo XX. Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, Madrid, 1985.

Juliá Martínez, E., "Un siglo muere y otro nace" en Idealidad, nº 71, 72 y 73, Alicante, enero, febrero y marzo, 1964.

Lentzen, M., Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca", Droz-Minard, Genève, 1966, pp. 208-218.

Mckay, D., Carlos Arniches, Twayne Publishers, Inc., New York, 1972, pp. 129-143.

Monleón, J., "Los estrenos de Carlos Arniches" en Carlos Arniches. Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 91-111.

Portillo, E.M. del, "Bibliografía" en C. Arniches, Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948, pp. 1097-1102.

Ramos, V., Vida y Teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966, pp. 303-320.

Ríos Carratalá, J.A., Arniches, C.A.P.A., Alicante, 1990, pp. 120-139.

Romo Arregui, J., "Carlos Arniches. Bibliografía" en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 9-10, Madrid, 1943, pp. 299-307.

3. ESTUDIOS Y ARTICULOS.

Abad, J. y Bonet, R., "Arniches" en Celebridades contemporáneas. Semblanzas y caricaturas, Lib. Francisco Beltrán, Madrid, s/f, pp. 16-17.

Abati, J., "Los autores pintados por sí mismos", ABC, Madrid, 18 de abril, 1929.

Abril, M., "Experimentos escénicos", Banco y Negro, Madrid, 6 de enero, 1929.

Acevedo, J.M., "El veraneo de la gente conocida. D. Carlos Arniches en El Escorial", Ahora, Madrid, 10 de agosto, 1935.

Adame, S., "Arniches debe una peseta desde hace treinta y ocho años", Blanco y Negro, Madrid, 16 de mayo, 1926.

Aguilera Sastre, J., "El teatro experimental como alternativa (1920-1929)", Cuadernos El Público, nº 42, Madrid, 1989, pp. 5-10.

Aguirre Prado, L., "El lenguaje de Arniches", La Voz del Sur, Jerez, abril, 1966.

Alcalá Galiano, Entre dos mundos, Espasa Calpe, Madrid, 1928.

Alier, R., La zarzuela, Daimon, Barcelona, 1984.

Alfonso, J.L., "Arniches", Idealidad, nº 77, Alicante, 1964.

Alonso, J.L., "Arniches, en un teatro nacional", Primer Acto, nº 40, Madrid, febrero, 1963.

Alonso, J.L., "El último montaje de Arniches", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Altamira, R., "Alicante y mi autobiografía", El Día, Alicante, 31 de noviembre, 1925.

Alvarez Quintero, J., "Carlos Arniches", ABC, Madrid, 4 de noviembre, 1943. Reed. en Alvarez Quintero, S. y J. Obras Completas, VII, Espasa Calpe, Madrid, 1969 (3ª ed.), pp. 8909-10.

Amorós, A., "La investigación teatral en España", Boletín de la Fundación Juan March, nº 177, Madrid, febrero, 1988.

Amorós, A., "El estudio teatral de la zarzuela". Introducción a VV.AA. La Zarzuela de cerca, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

Amorós, A., Luces de candelijas, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1991.

Anónimo, "Industria dramática. El género chico", La Correspondencia, Madrid, 8 de abril, 1897.

Anónimo, "Lo que cuesta poner una obra", Heraldo de Madrid, 22 de diciembre, 1905.

Anónimo, "El teatro de La Zarzuela", La Correspondencia, Madrid, 31 de enero, 1913.

Anónimo, "El nuevo teatro del Rey Alfonso", La Epoca, Madrid, 20 de octubre, 1921.

Anónimo, "Cómo saludan los autores. Carlos Arniches", Blanco y Negro, Madrid, 11 de enero, 1925.

Anónimo, "Antes del estreno...", La Voz, Madrid, 20 de diciembre, 1927.

Anónimo, "Una conversación con Martínez Sierra. El teatro español y el nuevo teatro", ABC, Madrid, 18 de abril, 1929.

Anónimo, "El teatro por dentro. Cómo se hace una decoración", Blanco y Negro, Madrid, 18 de enero, 1931.

Anónimo, "Homenaje madrileño a Carlos Arniches", ABC, Madrid, 27 de marzo, 1931.

Anónimo, "A Carlos Arniches lo quiso Lerroux sacar diputado por Madrid", La Voz, Madrid, 12 de abril, 1934.

Anónimo, "Está en Buenos Aires Carlos Arniches", La Nación, Buenos Aires, 10 de enero, 1937.

Anónimo, "En el teatro Cómico se tributó un cordial homenaje a Carlos Arniches", La Nación, Buenos Aires, 2 de abril, 1937.

Anónimo, "Carlos Arniches", Así, nº 346, Alicante, 28 de febrero, 1966., p. 8.

Aragonés, J. E., "Notas sobre el teatro de Arniches", Idealidad, nº 38, Alicante, noviembre, 1957, pp. 14-15.

Aragonés, J.E., "Los caciques y unas notas sobre el teatro de Arniches", La Estafeta Literaria, nº 257, Madrid, 1963, pp. 14-16.

Aragonés, J.E., "Los milagros del jornal", La Estafeta Literaria, nº 309, Madrid, enero, 1965.

Aragonés, J.E., "Costumbrismo y sainete trágico", La Estafeta Literaria, nº 338, Madrid, febrero, 1966.

Aragonés, J.E. "Carlos Arniches, su seguro servidor", La Estafeta Literaria, nº 338, Madrid, febrero, 1966.

Aragonés, J.E., "Prólogo" a Carlos Arniches. Antología, Doncel, Madrid, 1966, pp. 9-23.

Aragonés, J.E., Teatro español de posguerra, Publicaciones Española, Madrid, 1971.

Araquistain, L., La batalla teatral, C.I.A.P., Madrid, 1930.

Araujo Costa, L., "Margarita Xirgu", La Epoca, Madrid, 2 de septiembre, 1930.

Ariza Viguera, M., Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española, Fragua, Madrid, 1974.

Armiñán, L., "El último sainetero", Diario de Barcelona, 17 de abril, 1943.

Arnau, J. y Gómez, C., Historia de la zarzuela, Zacosa, Madrid, 1979.

Astén, C., "La mujer y Carlos Arniches", El luchador, Alicante, 5 de enero, 1929.

Astrana Marín, L., "En torno del teatro", El Imparcial, 9 de diciembre, 1928.

Azorín, F., Leyendas y anécdotas del viejo Madrid, El Avapiés, Madrid, 1983.

Baeza, R., "El trascendental problema del teatro", El Sol, 19 de octubre, 1926.

Baeza, R., "En torno al problema del teatro" , 18 artículos publicados en El Sol, Madrid, 27 de octubre; 2, 6, 12, 14, 19, 21, 25 y 28 de noviembre; 3, 8, 15, 19 y 28 de diciembre, 1926; 2, 8, 13 y 18 de enero, 1927.

Barango Solís, F., "Lo que opinan los principales críticos del teatro actual", El Imparcial, Madrid, 8 de abril, 1928.

Barango Solís, F., "Un rato de charla con Pepe Moncayo", El Imparcial, Madrid, 15 de abril, 1928.

Barbieri, F.A., Reseña histórica del zarzuela, Madrid, 1873.

Baroja, P., "Carlos Arniches", Obras Completas, VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949. Reed. en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 9-11.

Barrera Naraver, A., Crónicas del género chico y de un Madrid divertido, El Avapiés, Madrid, 1983.

Batjin, M., La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Barral, Barcelona, 1971.

Baty, G., "Hacia el nuevo teatro. La misión del decorado", ABC, Madrid, 7 de junio, 1928.

Beinhauer, W., Spanischer Sprachhumor, Ludwig Rörscheid, Bonn, 1932.

Beinhauer, W., El español coloquial, Gredos, Madrid, 1968 (2ª ed.).

Belda, J., "Suelos de contaduría", Blanco y Negro, Madrid, 19 de septiembre, 1915.

Benavente, L., "Loreto Prado", La Epoca, Madrid, 12 de octubre, 1929.

Benavente, L., "La "puesta" en escena de las obras teatrales", La Epoca, Madrid, 20 de octubre, 1928.

Benveniste, E., Problemas de lingüística general, S. XXI, México,

Berenguer, A., El teatro en el siglo XX (hasta 1939), Taurus, Madrid, 1988.

Berenguer Carisomo, A., El teatro de Carlos Arniches, Ateneo Iberoamericano, Buenos Aires, 1937.

Bergamín, J., "Arniches o el teatro de verdad", Primer Acto, nº 40, Madrid, febrero, 1963, pp. 5-10. Reed. en C. Arniches, Teatro con el título "Reencuentro con Arniches o el teatro de verdad", Taurus, Madrid, 1967, pp. 17-27.

Bergamín, J., "Lo trágico grotesco" en Al volver, Seix Barral, Barcelona, 1962, pp. 87-93.

Bergamín, J., "Prólogo" a D. Verdades, Imp. M. Altolaguirre, México, 1945, pp. I-VII.

Bergamín, J., "Vida y milagros del género chico" en De una España peregrina, Al-Borak, Madrid, 1972.

Bergson, H., La risa, Tr. de María Luisa Pérez Torres, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1973

Bonnat, A.R., "Las obras con truco", El Imparcial, Madrid, 28 de abril, 1919.

Bilbatúa, M., "Introducción" a Teatro de agitación política. 1933-1939, EDICUSA, Madrid, 1976, pp. 9-54.

Bourneuf, R. y Ouellet, R., La novela, Ariel, Barcelona, 1975.

Bueno, M., "El parisianismo en el teatro. Nuestro madrileñismo", ABC, Madrid, 25 de abril, 1929.

Bueno, M., "Los dominios del arte dramático", ABC, Madrid, 10 de marzo, 1931.

Bueno, M., "La invasión de lo bufo", ABC, Madrid, 2 de marzo, 1933.

Bumbury, J.M., "Vida y trabajos de Carlos Arniches", Arriba, Madrid, 17 de abril, 1943.

Buñuel, M., "Centenario de Arniches. Del sainete a la tragedia grotesca", El Español, Madrid, enero, 1966.

Burgos, J., "Para D. Carlos Arniches con motivo del homenaje que en Madrid se le prepara", El Tiempo, Alicante, 22 de marzo, 1931.

Caballero, P., Diez años de crítica teatral (1907-1916), Apostolado de la Prensa, Madrid, 1916.

Cabañas Vacas, P., "Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle Inclán", Insula, nº 531, Madrid, marzo, 1991, pp. 16-17.

Cabezas, F., "La vida y la obra de Carlos Arniches", El Día, Alicante, 21 de noviembre, 1928.

Cacho Zabalza, A., "Hablando con nuestro paisano, el ilustre comediógrafo D. Carlos Arniches", El Correo, Alicante, 26 de agosto, 1929.

Calatayud Baya, J., "Carlos Arniches" en Diccionario abreviado de personajes alicantinos, C.A.P.A., Alicante, 1977, pp. 27-27.

Calvo, L., "Arniches", ABC, Madrid, 16 de abril, 1946.

Camarasa, S., "El madrileño que no es de Madrid", La Epoca, Madrid, 2 de agosto, 1930.

Camba, J., "Los autores dramáticos y el público", El Sol, Madrid, 9 de noviembre, 1926.

Campillo, N., Retórica y poética o literatura preceptiva, Suc. de Hernando, Madrid, 1916 (12ª ed.).

Cansinos Assens, R., La nueva literatura, Calleja, Madrid, 1917.

Cantó, G., "Impaciencia (A mi queridísimo amigo Carlos Arniches)", La Miscelánea, Alicante, 10 de noviembre, 1888.

Caramanchel, "Importación de risa", La Correspondencia, Madrid, 15 de mayo, 1906.

Caramanchel, "Cosas de teatros. ¿Y de los autores, qué?...", La Correspondencia, Madrid, 30 de noviembre, 1900.

Carballo, A., "Los estudios de preceptiva y métrica españoles en los siglos XIX y XX", Revista de literatura, VIII, Madrid, 1955, pp. 23-56.

Cardenal de Iracheta, M., "D. Carlos Arniches al sesgo. Documentos del archivo de D. Carlos Arniches", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 9-10, Madrid, 1943, pp. 285-297.

Carmona, A., "El día de D. Carlos Arniches", ABC, Madrid, 27 de marzo, 1932.

Carner, J., "A modo de prólogo" en C. Arniches, Teatro Escogido, I, Ed. Estampa, Madrid, 1932, pp. V-VIII.

Carretero, J.M. (El Caballero Audaz), "Carlos Arniches" en Lo que sé por mí (Confesiones del siglo), 3ª serie, Mundo Latino, Madrid, 1922, pp. 147-156.

Carretero, J.M. (El Caballero Audaz), "Carlos Arniches" en Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por "El Caballero Audaz", I, Madrid, 1943, pp. 357-362.

Casado y Pardo, J., Las pirámides de sal. Enrique García Álvarez, verdadero libro de risa, Imp. Artística, Madrid, 1919.

Casado, J., "El año teatral", Heraldo de Madrid, 27 de diciembre, 1923.

Casero, A., "Los pregones madrileños", Heraldo de Madrid, 7 de agosto, 1926.

Castagnino, R.H., Teoría del teatro, Plus Ultra, Buenos Aires, 1967.

Castro, C. de, "La evolución escénica. El espectador crítico. El crítico espectador", El Imparcial, Madrid, 24 de marzo, 1929.

Castrovido, R., "En torno a los teatros o recuerdos de un madrileño", La Voz, Madrid, 27 de octubre, 1921.

Cavada, A., "Sinesio Delgado, el poeta festivo que un día dejó de serlo para fundar la Sociedad de Autores Españoles", ABC, 26 de abril, 1931.

Cejador y Frauca, J., Historia de la lengua y literatura castellana, X, Madrid, 1919.

Cerdán Tato, E., "Carlos Arniches o la denuncia", Información, Alicante, 10 de marzo, 1966.

Cezar, D., "Carlos Arniches", La Opinión, Cuenca, 28 de agosto, 1930.

Cobb, Ch. H., La cultura y el pueblo. España, 1930-1939, Laia, Barcelona, 1981.

"Coloquio en torno a la literatura escénica de Arniches", España semanal, Tanger, 13 de marzo, 1966.

Conde de Coello, "La crisis teatral". 8 artículos publicados en La Epoca, Madrid, 6, 7, 8, 15, 16, 17, 18 y 21 de abril, 1925.

Conis, J.N., The grotesque Tragedias of Carlos Arniches y Barrera, University of Virginia, 1965 (Tesis doctoral inédita).

Corbalán, P., "La corrala del Madrid castizo de Arniches", Informaciones, Madrid, 3 de octubre, 1978.

Cossío, F., "El teatro de Arniches", Madrid, 10 de octubre, 1946.

Cossío, F., "Arniches puede equipararse a los mejores autores cómicos del mundo", La Verdad, Murcia, 27 de febrero, 1966.

Cossío, J.M., Cincuenta años de poesía española, II, Espasa Calpe, Madrid, 1960, pp. 233-242.

Cotarelo y Mori, E., Historia de la zarzuela. El drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX, Tip. de Archivos, Madrid, 1934.

Cruz y Touchard, S., "Los alardes escenográficos de Rambal", Heraldo de Madrid, 16 de noviembre, 1927.

Cuenca Mora, J., "Viejo recuerdo", Ciudad, Alcoy, 1 de marzo, 1966.

Chabás, J., Literatura española contemporánea. 1898-1950, La Habana, 1952.

Chicote, E., La Loreto y este humilde servidor, Madrid, 1944.

Chicote, E., Cuando Fernando VII gastaba paletó. (Recuerdos y anécdotas del tiempo de la nanita), Ed. Reus, Madrid, 1952.

Chicote, E. y Prado, L., "D. Carlos Arniches", Dígame, Madrid, 20 de abril, 1943.

Deleito y Piñuela, J., Origen y apogeo del género chico, Revista de Occidente, Madrid, 1949.

Deleito y Piñuela, J., Estampas del Madrid teatral fin de siglo, Calleja, Madrid, s/f.

Delgado, S., Mi teatro, S.G.A., Madrid, 1960.

Díaz del Moral, J., Historia de las agitaciones campesinas andaluzas, Alianza, Madrid, 1969.

Diego, J., "Cuando yo era novel", El Telón, 25 de enero, 1942.

Díez Borque, J.M. (ed.), Historia del teatro español, 2 vols., Taurus, Madrid, 1983 y 1988.

Díez Canedo, E., "Arniches, leído", El Sol, Madrid, 12 de julio, 1931.

Díez Canedo, E., Artículos de crítica teatral (1914-1936), 4 vols., Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1968.

Doat, J., Teatro y público, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.

Domenchina, J.J., "Sátira del "humor" malhumorado", La Voz, Madrid, 7 de abril, 1935.

Domenech, R., "La chica del gato", Primer Acto, nº 49, Madrid, 1964.

Donato, M., "Hablando con Valeriano León y Aurora Redondo", Heraldo de Madrid, 14 de diciembre, 1924.

Dougherty, D., "Talía convulsa. La crisis teatral de los años veinte" en Lima, R. y Dougherty, D. Dos ensayos sobre el teatro español de los 20, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-155.

Dougherty, D. y Vilches, M.F., La escena madrileña entre 1918 y 1926, Fundamentos, Madrid, 1990.

Durán, V., "Escenografía y vestuario. Valle Inclán con sus acotaciones en verso", La Voz, Madrid, 20 de enero, 1936.

Durante, H.A., The "Chulo" in the work of Carlos Arniches, Duke University, North Carolina, 1961.

Enguádanos, M., Fin de siglo. Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

Egido, L., "La vuelta de Arniches", Informaciones de las Artes y las Letras, Madrid, 10 de noviembre, 1979, pp. 1-2.

Elizaicín, F., "Otro triunfo de Carlos Arniches. Honor para nuestra "terreta" y para España entera, El Correo, Alicante, 21 de octubre, 1929.

Escohotado, V., "Carlos Arniches" en La teatrada, Fernando Fe, Madrid, s/f, pp. 359-360.

Escudero, C., Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Ponce, Universidad de Murcia, 1981.

Esgueva Martínez, M., La colección teatral "La Farsa", Anejos de la revista Segismundo, 3, C.S.I.C., Madrid, 1971.

Espín Templado, M.P., El teatro por horas en Madrid (1870-1910): Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

Espina, A., "Lo cómico contemporáneo", El Sol, Madrid, 24 de diciembre, 1926.

Espina, A., "Las dramáticas del momento", Revista de Occidente, nº 30, Madrid, diciembre, 1925, pp. 316-329.

Esquer Torres, R., La colección dramática "El Teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo, 2, C.S.I.C., Madrid, 1969.

Estévez Ortega, E., Nuevo escenario, Lux, Barcelona, 1928.

Estévez Ortega, E., "¿Qué es teatro de vanguardia?", El Imparcial, Madrid, 11 de noviembre, 1928.

Estévez Ortega, E., "Los escritores ante sus obras. Carlos Arniches", Nuevo Mundo, Madrid, 10 de enero, 1930.

Fernández Almagro, M., "Prólogo" a C. Arniches, Teatro Escogido, IV, Ed. Estampa, Madrid, 1932, pp. 9-12.

Fernández Almagro, M., En torno al 98. Política y literatura, Ed. Jordán, Madrid, 1948.

Fernández Almagro, M., "Transfiguración del sainete", ABC, Madrid, 17 de octubre, 1956.

Fernández Ardavín, L., "Teatro literario y teatro iletrado", Madrid, ABC, 18 de diciembre, 1930.

Fernández Cid, A., Cien años de teatro musical en España, Ed. del Real Musical, Madrid, 1975.

Fernández Cuenca, C., "Las nuevas direcciones escénicas. Teatros de vanguardia", Madrid, La Epoca, 18 de enero, 1930.

Fernández-Flórez, W., "El autor en el estreno. ¿Dónde está Arniches?", ABC, Madrid, 14 de abril, 1917, Reed. Obras Completas, II, Aguilar, Madrid, 1949.

Figarillo, "Carlos Arniches, figura cumbre de la literatura teatral", El Luchador, Alicante, 18 de marzo, 1932.

Figueras Pacheco, F., "Aportaciones de Alicante a la cultura española: Gabriel Miró, Carlos Arniches y Rafael Altamira", Anales del Centro de Cultura Valenciana, nº 30, Valencia, 1952.

Flórez, R., "Arniches. ¿Huevo o gallina?", La Estafeta Literaria, Madrid, diciembre, 1967.

Flores Jiménez, F., Arniches, Publicaciones Españoles, Madrid, 1966.

Franco Rodríguez, J., "El teatro en España. 1909", Nuevo Mundo, Madrid, 1910.

Fuente Ballesteros, R. de la, Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936), Aceña, Valladolid, 1987.

Fuentes, V., La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936, Ed. de la Torre, Madrid, 1980.

García Álvarez, E., "Declaraciones", Blanco y Negro, Madrid, 3 de octubre, 1926.

García Antón, C., "'Comedias' (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral", Revista de Literatura, nº 100, C.S.I.C., Madrid, 1988, pp. 547-569.

García Iniesta, C., "El infortunado género lírico", Heraldo de Madrid, 21 de marzo, 1934.

García Lorca, F., "Charla sobre teatro" en Obras Completas, I, Aguilar, Madrid, 1977 (20ª ed.).

García Lorenzo, L., "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y primer tercio del XX", Segismundo, nº 5-6, C.S.I.C., Madrid, 1967, pp. 191-199.

García Luengo, E., "Madrileñismo y andalucismo teatrales", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 9-10, Madrid, 1943, pp. 273-277.

García Mercadal, J., Antología de humoristas españoles del siglo I al XX, Madrid, 1957.

García Pavón, F., "Arniches, autor casi comprometido", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966. Reed. en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 52-55.

García Pavón, F., El teatro social en España (1895-1962), Taurus, Madrid, 1962.

García Templado, J., El teatro anterior a 1939, Cincel, Madrid, 1980.

García Valero, V., Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas; historias, costumbres, anécdotas y cuentos, Madrid, 1913.

Garrido Gallardo, M.A., "Notas sobre el sainete como género literario" en VV.AA., El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Anejos de la revista Segismundo, 5, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 13-22.

Garrido Gallardo, M.A. (comp.), Teoría de los géneros literarios, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Gil, J., "Carlos Arniches: su teoría sobre el ahorro", Idealidad, nº 76, Alicante, junio, 1964.

Ginisty, P., Le mélodrame, París, 1910.

Gómez Amat, C., Historia de la música española. Siglo XIX, Alianza, Madrid, 1984.

Gómez de Baquero, M. (Andrenio), "Crónica literaria", La España Moderna, CXII, Madrid, mayo, 1888.

Gómez Carrillo, E., "Del teatro al cinematógrafo o el paso imposible", ABC, Madrid, 14 de mayo, 1922.

Gómez Carrión, R., "Recordando a Arniches", La Verdad, Murcia, 13 de marzo, 1966.

Gómez Labad, J.M., El Madrid de la zarzuela, Madrid, 1983.

Gómez Mesa, L., "Lo arnichesco en el cine español", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Gómez Mesa, L., La literatura española en el cine nacional, Filmoteca Nacional, Madrid, 1978.

Gómez de la Serna, G., "Elogio del sainete", ABC, Madrid, 16 de abril, 1946.

Gómez de la Serna, G., "Madrid y su gente. Arniches en Monte Esquinza", ABC, 17 de abril, 1963.

Gómez de la Serna, R., Ismos, Guadarrama, Madrid, 1975.

Gómez de la Serna, R., "Ensayo sobre lo cursi", Cruz y Raya, nº 16, Madrid, julio, 1934, pp. 9-38.

Gómez de la Serna, R., "Gravedad e importancia del humorismo", Revista de Occidente, XXVIII, Madrid, 1930, pp. 348-391.

González Blanco, A., Los dramaturgos españoles contemporáneos (Primera serie), Ed. Cervantes, Valencia, 1917.

González Deleito, N., "Lorca y el teatro de hoy (entrevista a García Lorca)", en García Lorca, F., Obras Completas, II, Aguilar, Madrid, 1977 (20ª ed.), p. 1046.

González García, F., Valores expresivos en el teatro de Arniches, Barcelona, 1960 (Tesis de licenciatura).

González Olmedilla, J., "Leocadia e Irene Alba. Casi un siglo de vida teatral", Heraldo de Madrid, 14 de junio, 1927.

González Ruiz, N., "En esta hora. Ojeada a los valores literarios", Voluntad, Madrid, 1925, pp. 43-48.

González Ruiz, N., La cultura española en los últimos veinte años. El Teatro, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1949.

González Ruiz, N., La literatura española, Pegaso, Madrid, 1954, pp. 156-165.

González Ruiz, N., "El teatro de humor del siglo XX hasta Jardiel Poncela" en VV.AA., El teatro de humor en España, Ed. Nacional, Madrid, 1966.

- Gouhier, H., La esencia del teatro, Artola, Madrid, 1954.
- Grau, J., "Un gran teatro en desuso. La Farsa", Heraldo de Madrid, 30 de mayo, 1925.
- Grau, J., "Un comentario a la crisis teatral", Heraldo de Madrid, 25 de abril, 1925.
- Gubern, R., El cine sonoro en la II República, 1929-1936, Lumen Barcelona, 1977.
- Guerrero Zamora, J., Historia del teatro contemporáneo, 2 vols, Flors, Barcelona, 1961.
- Guerrero Zamora, J., "Arniches en el espejo múltiple de lo grotesco", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, nº 6 Alicante, 1971.
- Haro Tecglen, E., "Arniches perdura", El País, Madrid, 20 de octubre, 1991.
- Herce, F., "Los monstruos de los cantables", La Voz, Madrid, 6 de abril, 1936.
- Hernández, A., "Carlos Arniches sigue vivo. Lauro Olmo cree que el género chico es muy grande", Cambio 16, Madrid, 7 de septiembre, 1981.
- Hernández Catá, A., "Horizontes: la gracia y tristeza del teatro en España", La Voz, Madrid, 1 de febrero, 1924.
- Hernández Catá, A., "Prólogo" a C. Arniches, Teatro Escogido, III, Ed. Estampa, Madrid, 1932, pp. 9-16.
- Herrero García, M., Madrid en el teatro, El Avapiés, Madrid, 1963.
- Holloway, V.R., "La 'Página Teatral' de ABC: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)", Siglo XX/20th, VII, University of Colorado, Boulder, 1989-90, pp. 1-6.
- Hoyo, J. M. del, "Acotaciones sobre la plástica en la escena. Complementos escenográficos", ABC, Madrid, 3 de noviembre, 1927.
- Hoyo, J. M. del, "Acotaciones sobre la plástica en la escena. Vestuario", ABC, Madrid, 8 de diciembre, 1927.
- Hoyo, J.M. del., "El teatro por dentro. Vestuario y decoración", 6 artículos publicados en Blanco y Negro, Madrid, 17 de mayo y 14 de junio, 1925; 9 de noviembre, 1928; 28 de abril y 13 de octubre, 1929; 11 de enero, 1931.

Huerta Calvo, J., "Arniches en la tradición del teatro cómico breve" en J.A. Ríos Carratalá, Arniches, C.A.P.A., Alicante, 1990, pp. 182-201.

Huertas, E., Teatro musical español en el Madrid ilustrado, El Avapiés, Madrid, 1989.

Insúa, A., Memorias, Tesoro, Madrid, 1953.

Jackson Veyán, J., "El género chico", Heraldo de Madrid, 11 de noviembre, 1890.

Jamati, J., "Le dramaturge et le publique" en VV.AA. Théâtre et colectivité, Flammarion, París, 1953.

Jean, J., Le théâtre, Seuil, París, 1977.

Juliá Martínez, E., "Ante la obra de D. Carlos Arniches. El año 1866 y el teatro español", Idealidad, nº 55, Alicante, marzo-julio, 1962.

Juliá Martínez, E., "Un siglo muere y otro nace", Idealidad, nº 71,72, 73, Alicante, enero, febrero y marzo, 1964.

Juliá Martínez, E., "Dos alicantinos en Madrid", Idealidad, nº 76 y 77, Alicante, junio y julio, 1964.

Juliá Martínez, E., "La producción teatral de Arniches", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Jurado de la Parra, J., Los del teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas, Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.

Jutglar, A., Ideología y clases en la España contemporánea (1874-1931), EDICUSA, Madrid, 1973.

Kronik, J.W., "La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, 15, University of North Carolina, 1971.

Lacarta, M., Madrid y sus literaturas. De la Generación del 98 a la posguerra, El Avapiés, Madrid, 1986.

Lace, J., Balance teatral de 1898-1899, Madrid, 1899.

Lain Entralgo, P., "El lenguaje de Arniches", Gaceta Ilustrada, nº 459, Madrid, 1965.

Lain Entralgo, P., "Carlos Arniches" en X. Vilaró (ed.), Más de cien españoles, Planeta, Barcelona, 1981, pp. 49-54.

Lang, P. H., La experiencia de la ópera, Alianza, Madrid, 1983.

Larrubiera, A., "Antonio Casero y su libro Los castizos", La Correspondencia, Madrid, 7 de febrero, 1911.

Laserna, J., "Figuras de teatro. El estrenista", El Imparcial, Madrid, mayo, 1900.

Lázaro Carreter, F., "Arniches, clásico", Blanco y Negro, Madrid, 3 de noviembre, 1991.

Lázaro Carreter, F., "El conceptismo de Arniches", Blanco y Negro, Madrid, 10 de noviembre, 1991.

Lázaro Carreter, F., "Arniches '92", Blanco y Negro, Madrid, 12 de enero, 1992.

Lentzen, M., Carlos Arniches. Vom "género chico" zur "tragedia grotesca", Droz-Minard. Gêneve, 1966.

Lentzen, M., "El teatro de Carlos Arniches", Anales del Instituto de Estudios madrileños, II, Madrid, 1967, pp. 360-367.

López Pinillos, J., "Las minas de Arniches" en Los favoritos de la multitud. Cómo se conquista la notoriedad, Pueyo, Madrid, 1920, pp. 205-216.

López Estrada, F., "Notas al habla de Madrid. El lenguaje en una obra de Carlos Arniches", Cuadernos de literatura Contemporánea, nº 9-10, Madrid, 1943, pp. 261-272.

López Montenegro, R., "En torno del teatro. Los chistes 'gordos'", ABC, Madrid, 3 de diciembre, 1926.

López Rubio, J., "Carlos Arniches", Madrid, febrero, 1966.

López Sancho, L., "Arniches ante el 'fin de siglo'", ABC, Madrid, 20 de diciembre, 1991.

López Sancho, L., "Arniches 92, recuperación afortunada de un tiempo de sainete de costumbres", ABC, Madrid, 23 de diciembre, 1991.

Lozano, P., "Archivo epistolar de Carlos Fernández Shaw", Revista de Literatura, nº 43-44, C.S.I.C., Madrid, 1962, pp. 125-210.

Llovet, E., "Prólogo" a C. Arniches, Es mi hombre, Salvat-Alianza, Madrid, 1969, pp. 7-13.

Llovet, E., "En el almacén de Arniches", El País, Madrid, 15 de julio, 1979.

Machado, M., Un año de teatro. Ensayos de crítica dramática, Biblioteca Nueva, Madrid, s/f. (1918).

Mainer, J.C., La Edad de Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1981.

Mainer, J.C., "La crisis de fin de siglo: la nueva conciencia literaria" en Historia y crítica de la literatura española, 6, Crítica, Madrid, 1980, pp. 3-9.

Malefakis, E., Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX, Barcelona, 1970.

Marañón, G., "Sobre Arniches y el género chico", La Nación, Buenos Aires, 29 de mayo, 1949.

Marco, T., Historia de la música española. Siglo XX, Alianza, Madrid, 1983.

Marín Alcaide, A., "El sainete matritense", El Día, Alicante, 17 de octubre, 1929.

Marqueríe, A., Desde la silla eléctrica, Ed. Nacional, Madrid, 1942.

Marqueríe, A., "Sobre la vida y la obra de D. Carlos Arniches", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 9-10, C.S.I.C., Madrid, 1943, p. 249-255.

Marqueríe, A., Veinte años de teatro en España, Ed. Nacional, Madrid, 1959.

Marquina, E., "Acotaciones", El Imparcial, Madrid, 24 de febrero, 1929.

Marquina, E., "Carlos Arniches. Sainetero de los barrios bajos. Creador de tragedias grotescas" en Obras Completas, VIII, Madrid, 1951, pp. 428-432.

Marrast, R., El teatre durant la guerra civil espanyola, Instituto del Teatro, Edicions, 62, Barcelona, 1968.

Martínez, H., El arte grotesco en las tragedias de Arniches y los esperpentos de Valle Inclán, University Microfilms International, Ann Arbor, 1987.

Martínez Corbalán, F., "Cuando yo era chico", Estampa, Madrid, 20 de febrero, 1939.

- Martínez Cuadrado, M., La burguesía conservadora (1874-1931), Alianza, Madrid, 1973.
- Martínez Espada, M., Teatro Contemporáneo (Apuntes para un libro de crítica), Fernando Fe, Madrid, 1900.
- Martínez Morellá, A., Escritores alicantinos del siglo XX, Imp. Such, Serra y Cía, Alicante, 1963.
- Martínez Olmedilla, A., "La risa en el teatro", Heraldo de Madrid, 11 de abril, 1908.
- Martínez Olmedilla, A., "Apolo y su pasado", Blanco y Negro, Madrid, 15 de febrero, 1925.
- Martínez Olmedilla, A., Los teatros de Madrid, Imp. J. Ruiz Alonso, Madrid, 1948.
- Martínez Olmedilla, A., ¡Arriba el telón!, Aguilar, Madrid, 1961.
- Martínez de la Riva, R., "El teatro y la crítica" (Entrevista a Azorín), Blanco y Negro, Madrid, 19 de noviembre, 1926.
- Martínez Ruiz, J. (Azorín), "La crítica teatral", ABC, Madrid, 1 de junio, 1905.
- Martínez Ruiz, J. (Azorín), "La renovación teatral", ABC, Madrid, 15 de abril, 1926.
- Martínez Ruiz, J. (Azorín), "La interpretación escénica", ABC, Madrid, 23 de abril, 1926.
- Martínez Ruiz, J. (Azorín), "El teatro futuro", ABC, Madrid, 5 de noviembre, 1926.
- Martínez Sierra, G., "La aristocracia de Carlos Arniches", Blanco y Negro, Madrid, 31 de mayo, 1925.
- Martínez Sierra, G., Un teatro de arte en España, 1917-1925 (Prólogo de Tomás Borrás), Esfinge, Madrid, 1925.
- Massa, P., "Don Carlos Arniches, alfarero del alma madrileña", Heraldo de Madrid, 10 de noviembre, 1927.
- Mathias, J., "Lo arnichesco: de la frase a la situación", La Estafeta Literaria, nº 338, Madrid, 26 de febrero, 1966.
- Mayoral, J.A. (comp.), Estética de la recepción, Arco/Libros, Madrid, 1987.
- McGaha, M.D., The theatre in Madrid during the second Republic, Grant and Cutler, London, 1980.

McKay, D.R., Carlos Arniches, Twayne Publishers, Inc, New York, 1972.

Medina, M.A., "Arniches, 79", Primer Acto, nº 182, Madrid, 1979.

Melero, S., Teatro Español Contemporáneo, Publicaciones Españolas, Madrid, 1956.

Membrez, N.J., The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry: 1867-1922, University of California, Santa Bárbara, 1987.

Membrez, N.J., "The "género chico" in Madrid (1848-1922)", Siglo XX/20th Century, VII, University of Colorado, Boulder, 1989-90, pp. 6-12.

Mesa, E., "Apostillas extravagantes. Las autocríticas", El Imparcial, Madrid, 19 de febrero, 1929.

Mesa, E., "Del teatro. Apostillas extravagantes", El Imparcial, Madrid, 3 de marzo, 1929.

Mesa, E., Apostillas a la escena, Renacimiento, Madrid, 1929.

Miñambres Sánchez, N., Valle Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX, Anaya, Madrid, 1991.

Miró, A., Gonzalo Cantó. Su vida. Su teatro. Su poesía, Instituto Alcoyano de Cultura, Alcoy, 1957.

Moja y Bolívar, F., "El trabajo chico o la moral en el teatro", Heraldo de Madrid, 16 de diciembre, 1892.

Molina, C.A., Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950), Endymion, Madrid, 1990.

Monleón, J., "Los caciques", Primer Acto, nº 40, Madrid, febrero, 1963.

Monleón, J., "Tres dramaturgos de la Restauración", Primer Acto, nº 75, Madrid, 1966.

Monleón, J., "Arniches: la crisis de la Restauración" en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 31-51.

Monleón, J., "El ámbito teatral e histórico de Carlos Arniches" en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 71-77.

Monleón, J., "Tres críticas de ABC. Tres carteleras" en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 81-88.

Monleón, J., "Los estrenos de Carlos Arniches" en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 91-111.

Monleón, J., Treinta años de teatro de la derecha, Tusquets, Barcelona, 1971.

Monleón, J., El teatro del 98 frente a la sociedad española, Cátedra, Madrid, 1975.

Montero Alonso, J., "Balance sentimental", El Día, Alicante, 23 de enero, 1931.

Montero Padilla, J., "Arniches, español y universal", Arriba, Madrid, 13 de enero, 1963.

Montero Padilla, J., "Introducción" a C. Arniches, La pareja científica y otros sainetes, Anaya, Salamanca, 1964.

Montero Padilla, J., "Carlos Arniches: del género chico a la tragedia grotesca", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Montero Padilla, J., "Introducción" a C. Arniches, Del Madrid castizo, Cátedra, Madrid, 1981.

Montero Pérez, F., "Juventud de D. Carlos Arniches Barrera", El Correo, Alicante, 31 de enero, 1922.

Montes, E., "Los Quintero y Arniches y la tradición española", Arriba, Madrid, 18 de marzo, 1941.

Moral, C. del, La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja, Turner, Madrid, 1974.

Moral, C. del, "La mitificación de Madrid en el género chico", Revista de Occidente, nº 128, Madrid, enero, 1992, pp. 69-82.

Mori, A., El teatro. Autores, comedias y cómicos. Impresiones críticas en un momento de transición (1918-1920), Reus, Madrid, s/f (1921).

Mori, A., "El autor teatral a la vista del público", Heraldo de Madrid, 20 de noviembre, 1927.

Muñoz, M., Historia del teatro en España, III. La zarzuela y el género chico, Ed. Tesoro, Madrid, 1965 (2ª ed.).

Muñoz Morillejo, J., Escenografía española, Imp. Blass, Madrid, 1923.

Navas, F., "Encuesta sobre la crisis del teatro. D. Jacinto Benavente dice", Heraldo de Madrid, 31 de julio, 1926.

Navas, F., "Encuesta sobre la crisis del teatro. Tampoco cree... D. Carlos Arniches", Heraldo de Madrid, 14 de agosto, 1926.

Navas, F., Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro, Imp. del Real Monasterio del Escorial, El Escorial, 1928.

Nieva, F., "Fondos y composiciones plásticas en Arniches" en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 56-62.

Nieva, F., "La no historia de la escenografía teatral en España", Cuadernos El Público, Madrid, mayo, 1986, pp. 4-15.

Nieva de la Paz, P., "El estreno de *Es mi hombre* y su recepción en la crítica coetánea (1921-1922)" en J.A. Ríos Carratalá, Arniches, C.A.P.A., Alicante, 1990, pp. 172-181.

Obregón, A., "Diseción del público", El Imparcial, Madrid, 26 de enero, 1930.

Obregón, A., "Carlos Arniches, uno de los hombres que quedarán entre los representativos de nuestro tiempo", Diario de Madrid, 10 de abril, 1935.

Oliva, C., El teatro desde 1936, Alhambra, Madrid, 1989.

Oliva, C. y Torres Monreal, F., Historia básica del arte escénico, Cátedra, Madrid, 1990.

Olmo, L., "Unas palabras en homenaje a Carlos Arniches", Primer Acto, nº 40, Madrid, febrero, 1963, pp. 10-11. Reed. C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, pp. 65-66.

Ortí, A., "Análisis del regeneracionismo" en C. Mainer (coord.), Historia y Crítica de la Literatura Española, 6, Crítica, Madrid, 1980, pp. 103-106.

Padilla, M., (El abate Pirracas), "Grandes y chicos", La Correspondencia, Madrid, 28 de mayo, 1895.

Parra, J. de la, Los del teatro, Imp. R. Velasco, Madrid, 1908.

Pascual Devesa, A., "D. Carlos Arniches", El Luchador, Alicante, 22 de junio, 1934.

Paseante, El, "El sainetero Arniches", Levante, Valencia, 26 de Abril, 1964.

Pastor Willians, J., "Conversación con D. Carlos Arniches", El Luchador, Alicante, 8 de julio, 1935.

Pavis, P., Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Paidós, Barcelona, 1983.

Peña y Goñi, A., España desde la ópera a la zarzuela, Alianza, Madrid, 1967.

Peral Baeza, G., "En torno a una obra de Arniches: Paquita la del Portillo", Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, nº 13, Alicante, septiembre, 1974, pp. 65-70.

Pérez Bowie, J.A., "La colección dramática "La Novela Teatral", Segismundo, nº 25-26, C.S.I.C., Madrid, 1977, pp. 273-326.

Pérez Bowie, J.A., "Una recepción crítica ideologizada: la crítica teatral del diario madrileño ABC durante la Segunda República" en II Simposio Internacional de Semiótica, II, Universidad de Oviedo, 1988, pp. 317-334.

Pérez de Ayala, R., "La señorita de Trevélez" en "Las máscaras" en Obras Completas, III, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 321-326. Reed. en C. Arniches, Teatro, Taurus, Madrid, 1967, p. 12-16.

Pérez de Ayala, R., "La tragedia grotesca" en "Las máscaras" en Obras Completas, III, Aguilar, Madrid, 1963. Reed. en J.A. Ríos Carratalá, Arniches, C.A.P.A., Alicante, 1990, pp. 164-172.

Pérez de Ayala, R., "Arniches: I.- La crisis teatral madrileña. II.- Teatro popular y teatro erudito. III.- El valor y la tragedia grotesca" en "Las máscaras", Obras Completas, III, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 498-511.

Pérez Galdós, B., "Arte por horas" en "Nuestro Teatro", en A. Ghirardo (Ed.), Obras Inéditas, V, Renacimiento, Madrid, 1923.

Pérez González, F., Teatralerías, Madrid, 1904.

Pérez de Guzmán, J., "La invención de la zarzuela", La Epoca, Madrid, 21 de marzo, 1889.

Piqueres Muñoz, R., "Para tí es el mundo", El Correo, Alicante, 2 de enero, 1930.

Portillo, E.M. del, "Autores "viejos" y "nuevos" frente a frente", Heraldo de Madrid, 28 de agosto, 1926.

Portillo, E.M. del, " Carlos Arniches. El hombre. El autor" en C. Arniches, Teatro Completo, I, Aguilar, Madrid, 1948, pp. 11-30.

Portillo, E.M. del, "Carlos Arniches y el estilo" en C. Arniches, Teatro Completo, IV, Aguilar, Madrid, 1948, pp. 9-19.

Primelles, C., "Cómo nació un sainete", Blanco y Negro, Madrid, 12 de febrero, 1933.

Pro y Ruiz, S., Teatralerías (Anécdotas del teatro y de la música). Prólogo de José María Pemán, La Gaditana, Cádiz, 1953.

Puértolas, S., El Madrid de "La lucha por la vida", Helios, Madrid, 1971.

Ramos, V., Vida y Teatro de Carlos Arniches, Alfaguara, Madrid, 1966.

Ramos, V., Literatura alicantina(1839-1939), Alfaguara, Madrid, 1966.

Ramos, V., "Consideraciones sobre Carlos Arniches", Cuadernos Hispanoamericanos, octubre, 1966.

Répide, P. de, Costumbres y devociones madrileñas, Madrid, 1914.

Rico García, M., Ensayo Biográfico Bibliográfico de Escritores de Alicante y su Provincia, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante, 1986, pp. 256-261.

Río Carratalá, J.A., Carlos Arniches y el cine, C.A.P.A.-Instituto Gil-Albert, Alicante, 1986.

Ríos Carratalá, J.A., Arniches, C.A.P.A., Alicante, 1990.

Risco, A., La estética de Valle Inclán, Gredos, Madrid, 1975 (2ª ed.).

Rivas, E., "Llor al melodrama", Heraldo de Madrid, 10 de noviembre, 1906.

Rivas, E., "El público sicalíptico", Heraldo de Madrid, 17 de noviembre, 1906.

Rivas, E., "Los de Lara", Heraldo de Madrid, 8 de diciembre, 1906.

Rivas Cherif, C., "Divagación a la luz de las candilejas", La Pluma, nº 3, Madrid, agosto, 1920, pp. 113-119.

Rivas Cherif, C., "El teatro de la Escuela Nueva", La Pluma, nº 11, Madrid, abril, 1921, pp. 236-244.

Rivas Cherif, C., "El teatro de los nuevos", Heraldo de Madrid, 9 de octubre, 1926.

Rivas Cherif, C., "Arte y Oficio del Teatro", Blanco y Negro, Madrid, 22 de abril, 1928.

Roch, L., "Crónicas contemporáneas. El público en el teatro", La Epoca, Madrid, 21 de agosto, 1920.

Ródenas, M., "Ha muerto D. Carlos Arniches", ABC, Madrid, 17 de abril, 1943.

Rodríguez Méndez, J.L., Comentarios impertinentes sobre el teatro español, Península, Barcelona, 1972.

Rodríguez Solís, E., Majas, Manolas y Chulas, historia, tipos, costumbres de antaño y hogaño, Imp. de Fernando Lao y Domingo de Val, Madrid, 1986.

Román Cortés, E., Desde mi butaca. Crítica de los estrenos teatrales de 1917., Imp. Artística, Sáez Hermanos, Madrid, 1918.

Romero Cuesta, J., "Los poetas en el teatro", Heraldo de Madrid, 16 de mayo, 1925.

Romero Tobar, L., "La obra literaria de Arniches en el siglo XIX", Segismundo, nº 4, C.S.I.C., Madrid, 1965, pp. 301-323.

Romeu, M.F., Las clases trabajadoras en España, Taurus, Madrid, 1970.

Ros, F., "Notas parciales sobre Arniches", Cuadernos hispanoamericanos, nº 45, Madrid, 1953, pp. 297-314.

Ros, S., "Carlos Arniches", Arriba, 24 de abril, 1943.

Roque, J. de, "Funciones de tarde", El Liberal, Madrid, 11 de noviembre, 1891.

Rubio, R., "El centenario de Carlos Arniches", Levante, Valencia, 10 de abril, 1966.

Rubio Jiménez, J., Ideología y teatro en España. 1890-1900, Libros Pórtico, Zaragoza, 1982.

Rubio Jiménez, J., El teatro en el siglo XIX, Playor, Madrid, 1983.

Rubio Jiménez, J., "El teatro en el siglo XIX" en J.M. Díez Borque(ed.), Historia del teatro español, II, Taurus, Madrid, 1988.

Ruiz Albéniz, V.(Chispero), Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929), Prensa Castellana, Madrid, 1953.

Ruiz Albéniz, V. (Chispero), ¡Aquel Madrid...! (1900-1914), Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1944.

Ruiz Contreras, L., Medio siglo de teatro infructuoso, CIAP, Madrid, 1931.

Ruiz Iriarte, V., Tres maestros (Arniches, Bnavente y Valle Inclán), Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1965.

Ruiz Lagos, M., "Sobre Arniches: sus arquetipos y su esencia dramática", Segismundo, nº 4, C.S.I.C., Madrid, 1967, pp. 279-300.

Ruiz Ramón, F., Historia del teatro español. Siglo XX, Cátedra, Madrid, 1975.

Ruiz Ramón, F., "La tragedia grotesca en VV.AA., Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Cátedra Juan MNarch, Madrid, 1978 p. 157-158.

Sainz de Robles, F., El teatro en el Madrid del siglo XIX, Artes Gráficas Municipales, Madrid, 1981.

Salaün, S., "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural" en VV.AA. El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Anejos de la revista Segismundo, 5, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 251-261.

Salaün, S. y Serrano, C., 1900 en España, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Salazar, A., La música en la sociedad europea, Alianza, Madrid, 1985.

Salazar, R., "Una conversación con Catalina Bárcena", ABC, 17 de marzo, 1925.

Salinas, P., "Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches" en Literatura Española. Siglo XIX, Alianza, Madrid, 1972 (2ª ed.), pp. 126-131.

Sampelayo, C., "Las carazterizaciones Alfonso Tudela explicadas y conceptuadas por él", Heraldo de Madrid, 15 de marzo, 1934.

San José, D., Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos del siglo, Ed. Reus, Madrid, 1952.

Sánchez de Palacios, M., "El Madrid de Carlos Arniches", ABC, Madrid, 30 de diciembre, 1965.

Sánchez de Palacios, M., "El estreno de El santo de la Isidra", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, XXV, Madrid, 1988, pp. 437-441.

Sánchez Ocaña, V., "Conversación con Carlos Arniches", Diario de Alicante, 13 de junio, 1925.

Sancho, J.L., Madrid en la literatura, Acción Educativa, Madrid, 1985.

Santos, D., "El mundo de lo arnichesco", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Santos Deulofeu, E., "'La Comedia', breve colección teatral madrileña de 1925", Revista de Literatura, nº 98, C.S.I.C., Madrid, 1987, pp. 551-560.

Santullano, L., "Acerca del teatro regional", El Imparcial, Madrid, 10 de febrero, 1929.

Sassone, F., "Comedias y películas", ABC, Madrid, 2 de abril, 1926.

Sassone, F., "La pluralidad de escenarios. Una fórmula escénica", ABC, Madrid, 17 de enero, 1929.

Sassone, F., Por el mundo de la farsa, Renacimiento, Madrid, 1931.

Sassone, F., "Consejos a un comediante", ABC, Madrid, 30 de marzo, 1933.

Sassone, F., "Carlos Arniches", Vértice, nº 65, Madrid, 1943.

Seco, M., Arniches y el habla de Madrid, Alfaguara, Madrid, 1970.

Sempronio, "Los primeros estrenos de Carlos Arniches", Destino, Barcelona, 24 de abril, 1943.

Senabre, R., "Creación y deformación en la lengua de Arniches", Segismundo, nº 4, C.S.I.C., Madrid, 1966, pp. 247-277.

Seoane, M.C., Historia del periodismo en España, II.- El siglo XIX, Alianza, Madrid, 1983.

Serrano Anguita, F., "Un sainetero: D. Carlos Arniches y sus héroes" en Libro de Oro de Alicante, Ed. Grandezas de España, Valencia, 1951.

Spang, K., Teoría del drama, EUNSA, Pamplona, 1991.

Subirá, J., El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama), Instituto Español de musicología del C.S.I.C., Barcelona, 1949.

Subirá, J., Historia de la música teatral en España, Labor, Barcelona, 1945.

Subirá, J., La tonadilla escénica, sus obras y autores, Labor, Barcelona, 1933.

Subirá, J., Historia de la música española e hispanoamericana, Salvat, Barcelona, 1953.

Tamayo, V., "En memoria del desaparecido género chico", Blanco y Negro, Madrid, 8 de mayo, 1927.

Tellaeche, J., "Lo que cuesta estrenar una zarzuela", Heraldo de Madrid, 2 y 10 de octubre, 1929.

Tordera Sáez, A., "Teoría y técnica del análisis teatral" en VV.AA., Elementos para una semiótica del texto artístico, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 157-199.

Torre Franco, J., "Cuatro autores de hoy opinan sobre el teatro de Arniches", Arriba, Madrid, 20 de febrero, 1966.

Torrente Ballester, G., "El género chico", Primer Acto, nº 40, febrero, 1963, pp. 2-4.

Torrente Ballester, G., Teatro Español Contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1957.

Torrente Ballester, G., Panorama de la Literatura Española Contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1961.

Trinidad, F., Arniches (Un estudio del habla popular madrileña), Góngora, Madrid, 1969.

Trivelín, "El teatro en 1929", Blanco y Negro, Madrid, 30 de diciembre, 1928.

Tuñón de Lara, M., La España del siglo XIX, Laia, Barcelona, 1973.

Tuñón de Lara, M. (dir.), Historia de España, VIII (1834-1923) y IX (1923-1939), Labor, Barcelona, 1981.

Ucelay da Cal, M., Los españoles pintados por sí mismos, México, 1951.

Umbral, F., "Arniches: 100 años", Mundo Hispánico, Madrid, abril, 1966, pp. 38-42.

Uriarte, L., El retablo de Talía. Prólogo de A. Zozaya. Imp. Española, Madrid, 1918.

Uriarte, L., "La tristeza de Arniches". Prólogo a El señor Adrián el primo, Col. El Teatro Moderno, Madrid, enero, 1928, p. 7-10.

Valbuena Prat, A., Teatro moderno en España, Partenón, Zaragoza, 1944.

Valbuena Prat, A., Historia del teatro español, Noguer, Barcelona, 1956.

Valencia, A., El género chico. Antología de textos completos, Taurus, Madrid, 1962.

Valls, F., Prensa y burguesía en el XIX Español, Anthropos, Barcelona, 1988.

Valverde, S., El mundo de la zarzuela, Ed. Palabras, Madrid, 1979.

Vázquez Zamora, R., "Tipos y escenas de Arniches", Insula, nº 81, Madrid, 15 de septiembre, 1952, p. 12.

Vela, F., "El género chico", Revista de Occidente, nº 30, Madrid, septiembre, 1965.

Vicens Vives, J., Historia económica y social de España y América, Barcelona, 1959.

Vidal, J.L., "El amor de Arniches a su tierra evocado por Valeriano León", Información, Alicante, 16 de enero, 1946.

VV.AA., El teatro de humor en España, Ed. Nacional, Madrid, 1966.

VV.AA., Conferencias pronunciadas con motivo del primer centenario de su nacimiento [Arniches], Ayuntamiento de Alicante, 1967.

VV.AA., Los saineteros. Antología teatral, Cculsa, Madrid, 1968.

VV.AA., El teatro en Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al Teatro del Arte, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

VV.AA., La arquitectura teatral en España, Servicio de Publicaciones del MOPU, Madrid, 1984.

VV.AA., El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español, Taurus, Madrid, 1985.

VV.AA., Diccionario de la zarzuela, Daimon, Barcelona, 1986.

VV.AA., Ideología y texto en "El Cuento Semanal", Ed. de la Torre, Madrid, 1986.

VV.AA., Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España, C.S.I.C., Madrid, 1987.

VV.AA., La zarzuela de cerca, Espasa Calpe, Col. Auestral, Madrid, 1987.

VV.AA., El Madrid de Galdós, El Avapiés, Madrid, 1987.

Wagner, F., Teoría y técnica teatral, Labor, Barcelona, 1974.

Yxart y Moragas, J., El arte escénico en España, 2 vols, Imp. de La Vanguardia, Barcelona, 1894.

Zamora Vicente, A., La realidad esperpéntica (Aproximación a "Luces de Bohemia"), Gredos, Madrid, 1974 (2ª ed.).

Zaragoza Ruiz, A., "Arniches y Gabriel Miró", El Correo, Alicante, 19 de julio, 1921.

Zeda, "Género chico", La Epoca, Madrid, 6 de enero, 1899.

Zeda, "La escena española", La Epoca, Madrid, 19 de diciembre, 1899.

Ziomek, H., Lo grotesco en la literatura del Siglo de Oro, Ed. Alcalá, Madrid, 1983.

Zurita, M., Historia del género chico, Prensa Popular, Madrid, 1920.

INDICES

INDICE ALFABETICO DE OBRAS DE CARLOS ARNICHES

	Pag,
A mi no me quiere nadie	251
¡Adiós, Benítez!	234
Alma de Dios	207
Angela María	230
Bésame, que te conviene	247
Café solo	216
Calderón	180
Candidato independiente	182
Casa Editorial	177
Colorín, colorao	200
Coplas de ronda	239
Cuidado con el amor	243
Del Madrid castizo	221
Dolorettes	196
Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...	231
Don Verdades	250
El agua del Manzanares o Cuando el río suena...	222
El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez	216
El amo de la calle	210
El arco iris	191
El ateo penitente	249
El brazo derecho	184

	Pag.
El cabo primero	187
El camino de todos	231
El casto Don José	244
El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia	218
El coche correo	188
El conde de Lavapiés o No hay fuerza contra la astucia	224
El cuarteto Pons	214
El día de San Eugenio	201
El distinguido sportsman	206
El escaló	194
El fresco de Goya	213
El fuego de San Telmo	179
El género alegre	212
El hombrecillo	250
El hurón	208
El iluso Cañizares	204
El jefe del movimiento	188
El maldito dinero	205
El método Gorritz	209
El mirar de sus ojos	228
El otro mundo	187
El padre Pitillo	248
El paraíso de los niños	202
El pecado de ser guapa	251

	Pag.
El perro chico	203
El pícaro Segismundo	221
El pie izquierdo	185
El plan de ataque	190
El pobre Valbuena	202
El pollo Tejada	205
El premio Nobel	214
El príncipe Casto	213
El príncipe heredero	187
El puñao de rosas	198
El reclamo	185
El santo de la Isidra	192
El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno	237
El señor Badanas	241
El señor Pepe el templao o La mancha de la mora...	234
El siglo XIX	195
El solar de Mediacapa	238
El terrible Pérez	200
El tío de Alcalá	196
El tío Miseria	249
El tío Quico	232
El tropiezo de la Nati o Bajo una mala capa...	233
El trust de los Tenorios	211
El último mono o El chico de la tienda	236
El último chulo	193

	Pag.
En Aragón hi nacido	235
Es mi hombre	227
Felipe Segundo	209
Gazpacho andaluz	198
Genio y figura	211
Gente menuda	212
Instantáneas	193
La alegría del batallón	209
La banda de trompetas	189
La canción del náufrago	199
La cara de Dios	194
La cárcel modelo o La venganza de un malvado	239
La carne flaca	208
La casa de Quirós	218
La chica del gato	226
La condesa está triste	240
La corte de Risalia	215
La cruz de Pepita	234
La dichosa honradez	230
La diosa ríe	242
La divisa	197
La Edad de Hierro	206
La estrella de Olympia	219
La fiera dormida	249
La fiesta de San Antón	192

	Pag.
La flor del barrio	223
La gente seria	207
La gentuza	215
La guardia amarilla	191
La heroica villa	226
La hora mala	228
La leyenda del monje	181
La locura de Don Juan	229
La maña de la mañica	225
La moza de Esquivias	229
La muerte de Agripina	197
La mujer artificial o La receta del doctor Miró	223
La noche de Reyes	206
La pena negra	205
La piedra azul	215
La piel del lo.o	238
La pobre niña	214
La primera conquista	210
La princesa tarambana	241
La reja de la Dolores	204
La risa de Juana	232
La señorita de Trevélez	220
La sobrina del cura	217
La sombra del molino	217
La suerte loca	207

	Pag.
La tragedia de Marichu	228
La tragedia del pelele	247
La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman	220
La verdad desnuda	178
Las amapolas	186
Las aventuras de Max y Mino o ¡Qué tontos son los sabios!	218
Las campanadas	183
Las dichosas faldas	242
Las doce en punto	243
Las estrellas	202
Las grandes fortunas	224
Las guardillas	180
Las lágrimas de la Trini	223
Las malas lenguas	188
Las manías	178
Las peluconas	189
Los aparecidos	182
Los bandidos	189
Los caciques	224
Los camarones	191
Los celos me están matando	235
Los chamarileros	240
Los chicos de la escuela	201
Los conejos	190
Los cuadrilleros	194

	Pag.
Los descamisados	184
Los granujas	199
Los guapos	203
Los maestros canteros	247
Los milagros del jornal	230
Los mostenses	183
Los niños llorones	197
Los pícaros celos	201
Los puritanos	185
Los secuestradores	182
Mari-Eli	248
María de los Angeles	195
Mariquita la pispajo o No hay bien como la alegría	226
Me casó mi madre o las veleidades de Elena	237
¡Mecachis, qué guapo soy!	236
Mi papá	210
No te ofendas, Beatriz	225
Nuestra señora	180
Ortografía	178
Panorama nacional	179
Paquita la del Portillo o En el querer nadie manda	246
Para ti es el mundo	239
Peccata mundi	246
¡Qué encanto de mujer!	235
¡Qué hombre tan simpático!	233

	Pag.
¡Que viene mi marido!	222
Rositas de olor	232
Salud y pesetas	244
¡San Isidro bendito!	245
San Juan de Luz	198
Sandías y melones	195
Señoritos... a otra cosa	245
Serafín el pinturero o Contra el querer no hay razones	219
Sociedad secreta	179
Tabardillo	186
Vía libre	183
¡Victoria!	181
Vivir de ilusiones	242
Ya conoces a Paquita	250
Yo quiero	247

INDICE ALFABETICO DE OBRAS ATRIBUIDAS

	Pag.
Aprieta constipado, o El catarro nacional	252
De la iglesia al vivero	252
El baile del casino	252
El día de San Eugenio	252
El espanto de Muñiz	253
El eterno romance	253
El Gran Capitán	253
El otro mundo	253
El primer uniforme	253
El último duelo	253
Espejo de grandes	254
Fútbol	254
Grandes y chicos	254
La expulsión de los judíos	254
La marcha de Cádiz	254
La miel de la vida	255
La princesa tarambana	255
La reina de la fiesta	255
Las grandes cortesanas	255
Las grandes figuras	255
Los hombres que lloran	255

	Pag.
Plantas y flores	256
Rolando, no te acalores	256
Señoritos, a otra cosa	256
Toros del Saltillo	256
Vía estrecha	256

INDICE DE OBRAS ESCRITAS EN SOLITARIO

Nuestra señora (1890)	[10]
La banda de trompetas (1896)	[34]
El santo de la Isidra (1898)	[40]
La fiesta de San Antón (1898)	[41]
La cara de Dios (1899)	[44]
Sandías y melones (1900)	[48]
El tío de Alcalá (1901)	[50]
Doloretes (1901)	[51]
La divisa (1902)	[54]
Gazpacho andaluz (1902)	[55]
El día de San Eugenio (1904)	[63]
Las estrellas (1904)	[67]
La pena negra (1906)	[74]
La noche de Reyes (1906)	[76]
La pobre niña (1912)	[96]
La gentuza (1913)	[98]
La piedra azul (1913)	[99]
El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez (1914)	[102]
La sombra del molino (1914)	[103]
La sobrina del cura (1914)	[104]
El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia (1915)	[106]
La casa de Quirós (1915)	[107]

La estrella de Olymphia (1915)	[108]
La señorita de Trevélez (1916)	[110]
La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman (1917)	[111]
Del Madrid castizo (1917)	[112]
¡Que viene mi marido! (1918)	[114]
El agua del Manzanares o Cuando el río suena... (1918)	[115]
La flor del barrio (1919)	[118]
Los caciques (1920)	[120]
La chica del gato (1921)	[124]
Mariquita la pispajo o No hay bien como la alegría (1921)	[125]
La heroica villa (1921)	[126]
Es mi hombre (1921)	[127]
El mirar de sus ojos (1922)	[128]
La hora mala (1922)	[129]
La tragedia de Marichu (1922)	[130]
La locura de D. Juan (1923)	[132]
Los milagros del jornal (1924)	[135]
La risa de Juana (1924)	[138]
Rositas de olor (1924)	[139]
La cruz de Pepita (1925)	[144]
El último mono o El chico de la tienda (1926)	[149]
¡Mecachis, qué guapo soy! (1926)	[150]
Me casó mi madre o Las veleidades de Elena (1927)	[151]
La piel del lobo (1928)	[153]
El solar de Mediacapa (1928)	[154]
Para ti es el mundo (1929)	[157]
La condesa está triste (1930)	[158]

El señor Badanas (1930)	[160]
Vivir de ilusiones (1931)	[162]
La diosa ríe (1931)	[163]
Las dichosas faldas (1933)	[164]
Cuidado con el amor (1933)	[165]
Las doce en punto (1933)	[166]
El casto D. José (1933)	[167]
Señoritos...a otra cosa (1934)	[169]
¡San Isidro bendito! (1934)	[170]
La tragedia del pelele (1935)	[174]
Yo quiero (1936)	[175]
El padre Pitillo (1937)	[178]
El ateo penitente (1937)	[179]
La fiera dormida (1938)	[180]
El tío Miseria (1938)	[181]
El hombrecillo (1941)	[182]
Ya conoces a Paquita (1942)	[183]
Don Verdades (1943)	[184]
El pecado de ser guapa (1943)	[185]

INDICE DE OBRAS ESCRITAS EN COLABORACION

	Nº de obra
Con Abati, J.: El otro mundo (1895)	[27]
El premio Nobel (1913)	[97]
Café solo, (1914)	[101]
La mujer artificial o La receta del doctor Miró, (1918)	[116]
Las lágrimas de la Trini (1919)	[117]
Las grandes fortunas (1919)	[119]
No te ofendas, Beatriz (1920)	[123]
Angela María (1924)	[134]
La cárcel modelo o La venganza de un malvado (1929)	[155]
La princesa tarambana (1931)	[161]
Salud y pesetas (1934)	[168]
Con Abati, J. y García Marín, P.: La maña de la mañica (1920)	[122]
Con Abati, J. y Lucio, J.: Los chamarileros (1930)	[159]
Con Abati, J., García Álvarez, E. y A. Paso, Genio y figura (1910)	[89]
Con Aguilar Catena, J.: El tío Quico (1925)	[140]
Con Asensio Mas, R.: El puñao de rosas (1902)	[57]
El género alegre (1911)	[92]
Con Asensio Mas, R. y García Álvarez, E.: La edad de hierro (1907)	[77]
Con Cantó, G.: Casa editorial (1888)	[1]
La verdad desnuda (1888)	[2]
Las manías (1888)	[3]
Ortografía (1888)	[4]
El fuego de San Telmo (1889)	[5]
Las guardillas (1890)	[8]

La leyenda del monje (1890)	[11]
Candidato independiente (1891)	[13]
Las campanadas (1892)	[16]
Las peluconas (1896)	[32]
Con Cantó, C. y Lucio, C.: Los mostenses (1892)	[17]
Con Casero, A. y García Álvarez, E.: El iluso Cañizares (1905)	[71]
Con Delgado, S.: El paraíso de los niños (1904)	[66]
Con Delgado, S. y López Silva, J.: El siglo XIX (1901)	[49]
Con Delgado, S., Lucio, C. y Manzano, F.: Sociedad secreta (1889)	[7]
Con Domínguez, A. y García Álvarez, E.: El fresco de Goya (1912)	[94]
Con Estremera, A.: La dichosa honradez (1923)	[133]
El camino de todos (1924)	[136]
Don Quintín el amargao o El que siembra vientos... (1924)	[137]
El tropiezo de la Nati o Bajo una mala capa... (1925)	[142]
El señor Pepe el templao o La mancha de la mora... (1925)	[145]
Peccata mundi (1934)	[171]
Paquita la del Portillo o En el querer nadie manda (1934)	[172]
Los maestros canteros (1934)	[173]
Bésame, que te conviene (1936)	[176]
Con Estemera, A. y Paso, A.: Los celos me están matando (1926)	[147]
Con Estremera, A., Paso, A. y Linares Becerra, L.: ¡Qué hombre tan simpático! (1925)	[141]
Con Fernández Shaw, C.: La canción del náufrago (1903)	[59]
Los pícaros celos (1904)	[64]
El maldito dinero (1906)	[72]
Con Garay, E.: Mari-Eli (1936)	[177]
Con García Álvarez, E.: La muerte de Agripina (1902)	[53]
El terrible Pérez (1903)	[60]

El pobre Valbuena (1904)	[65]
El perro chico (1905)	[69]
La reja de la Dolores (1905)	[70]
El pollo Tejada (1906)	[73]
El distinguido sportsman (1906)	[75]
La gente seria (1907)	[78]
La suerte loca (1907)	[79]
Alma de Dios (1907)	[80]
El hurón (1908)	[82]
Felipe segundo (1908)	[83]
El método Gorritz (1909)	[85]
Mi papá (1910)	[86]
La primera conquista (1910)	[87]
El trust de los Tenorios (1910)	[90]
Gente menuda (1911)	[91]
El príncipe Casto (1912)	[93]
El cuarteto Pons (1912)	[95]
Con García Alvarez, E. y Lucio, L.: El arco iris (1897)	[37]
Con García Alvarez, E. y Paso, A.: Los niños llorones (1901)	[52]
Con García Alvarez, E. y Casero, A.: El iluso Cañizares (1905)	[71]
Con García Alvarez, E. y Asensio Mas, R.: La edad de hierro (1907)	[77]
Con García Alvarez, E. y Domínguez, A.: El fresco de Goya (1912)	[94]
Con García Alvarez, E., Paso, A. y Abati, J.: Genio y figura (1910)	[89]
Con García Marín, P.: En Aragón hi nacido (1926)	[148]
Con García Marín, P. y Abati, J.: La maña de la mañica (1920)	[122]
Con Gómez Renovales, J.: Serafín el pinturero o Contra el querer no hay razones (1916)	[109]
Con González del Castillo, E.: El pícaro Segismundo (1917)	[113]

Con Glez.del Castillo,E. y Pérez López, J.:El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno(1927)	[152]
Con Jackson Veyán, J.: San Juan de Luz (1902)	[56]
Los granujas (1902)	[58]
Colorín, colorao (1903)	[61]
Los chicos de la escuela (1903)	[62]
Los guapos (1905)	[68]
La carne flaca (1908)	[81]
Las aventuras de Max y Mino o Qué tontos son los sabios (1914)	[105]
Con Labra, M.: ¡Victoria! (1891)	[12]
El jefe del movimiento (1896)	[31]
Con Linares Becerra, L., Paso, A. y Estremera, A.:¡Qué hombre tan simpático! (1925)	[141]
Con López Silva, J.: Los descamisados (1893)	[19]
El coche correo (1896)	[29]
Instantáneas (1899)	[42]
El amo de la calle (1910)	[88]
Con López Silva, J. y Delgado, S.: El siglo XIX (1901)	[49]
Con Lucio, C.: Panorama Nacional (1889)	[6]
Calderón (1890)	[9]
Los secuestradores (1892)	[14]
Los aparecidos (1892)	[15]
Vía libre (1893)	[18]
El brazo derecho (1893)	[20]
El reclamo (1893)	[21]
Los puritanos (1894)	[22]
El pie izquierdo (1894)	[23]
Las amapolas (1894)	[24]
Tabardillo (1895)	[25]

El cabo primero (1895)	[26]
El príncipe heredero (1896)	[28]
Las malas lenguas (1896)	[30]
Los bandidos (1896)	[33]
Los conejos (1897)	[35]
Los camarones (1897)	[38]
La guardia amarilla (1897)	[39]
El último chulo (1899)	[43]
Los cuadrilleros (1899)	[45]
El escalo (1900)	[46]
María de los Angeles (1900)	[47]
Con Lucio, C. y Cantó, G.: Los mostenses (1892)	[17]
Con Lucio, C. y Pardo, J.: El plan de ataque (1897)	[36]
Con Lucio, C. y García Álvarez, E.: El arco iris (1897)	[37]
Con Lucio, C., Delgado, S. y Manzano, F.: Sociedad secreta (1889)	[7]
Con Lucio, J. y Lucio, J. (hijo): Coplas de ronda (1929)	[156]
Con Lucio, J. y Abati, J.: Los chamarileros (1930)	[159]
Con Lucio, J. (hijo) y Lucio, J.: Coplas de ronda (1929)	[156]
Con Manzano, F., Delgado, S. y Lucio, C.: Sociedad secreta (1889)	[7]
Con Martínez Sierra, G.: La moza de Esquivias (1923)	[131]
Con Paso, A.: La corte de Risalia (1914)	[100]
¡Qué encanto de mujer! (1925)	[146]
A mí no me quiere nadie (1946)	[186]
Con Paso, A. y García Álvarez, E.: Los niños llorones (1901)	[52]
Con Paso, A. y Estremera, A.: Los celos me están matando (1926)	[147]
Con Paso, A., García Álvarez, E. y Abati, J.: Genio y figura (1910)	[89]
Con Paso, A., Estremera, A. y Linares Becerra, L.: ¡Qué hombre tan simpático! (1925)	[141]

- Con Pardo, J. y Lucio, C.: **El Plan de ataque** (1897) [36]
- Con Pérez López, J. y Glez del Castillo, E.: **El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno** (1927) [152]
- Con Quintana, F.: **La alegría del batallón** (1909) [84]
- Con Sáez, E.: **¡Adiós, Benítez!** (1925) [143]
- Con Trigueros Candel, A.: **El conde de Lavapiés o No hay fuerza contra la astucia** (1920) [121]

INDICE DE OBRAS POR TEATROS DE ESTRENO

	Nº de obra
Alhambra / Moderno: Panorama Nacional (1889)	[6]
Sociedad secreta (1889)	[7]
Los chicos de la escuela (1903)	[62]
Las estrellas (1904)	[67]
Los guapos (1905)	[68]
Alkázar: La cárcel modelo (1929)	[155]
Don Verdades (1943)	[184]
Apolo: La leyenda del monje (1890)	[11]
Los aparecidos (1892)	[15]
Las campanadas (1892)	[16]
Vía libre (1893)	[18]
Los descamisados (1893)	[19]
El reclamo (1893)	[21]
Las amapolas (1894)	[24]
Tabardillo (1895)	[25]
El cabo primero (1895)	[26]
El coche correo (1896)	[29]
Las malas lenguas (1896)	[30]
Las peluconas (1896)	[32]
La banda de trompetas (1896)	[34]
El santo de la Isidra (1898)	[40]
La fiesta de San Antón (1898)	[41]

María de los Angeles (1900)	[47]
El siglo XIX (1901)	[49]
Dolorettes (1901)	[51]
Los niños llorones (1901)	[52]
La divisa (1902)	[54]
El puñao de rosas (1902)	[57]
El terrible Pérez (1903)	[60]
El día de San Eugenio (1904)	[63]
Los pícaros celos (1904)	[64]
El pobre Valbuena (1904)	[65]
El paraíso de los niños (1904)	[66]
El perro chico (1905)	[69]
La reja de la Dolores (1905)	[70]
El iluso Cañizares (1905)	[71]
El maldito dinero (1906)	[72]
El pollo Tejada (1906)	[73]
El distinguido sportsman (1906)	[75]
La gente seria (1907)	[78]
La suerte loca (1907)	[79]
La alegría del batallón (1909)	[84]
El método Gorritz (1909)	[85]
La primera conquista (1910)	[87]
El amo de la calle (1910)	[88]
El trust de los Tenorios (1910)	[90]
El príncipe Casto (1912)	[93]
El fresco de Goya (1912)	[94]
La corte de Risalia (1914)	[100]

Café solo (1914)	[101]
El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez (1914)	[102]
La sombra del molino (1914)	[103]
Las aventuras de Max y Mino o Qué tontos son los sabios (1914)	[105]
El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia (1915)	[106]
La estrella de Olympia (1915)	[108]
Serafín el pinturero o Contra el querer no hay razones (1916)	[109]
El pícaro Segismundo (1917)	[113]
El agua del Manzanares o Cuando el río suena... (1918)	[115]
La flor del barrio (1919)	[118]
El conde de Lavapiés o No hay fuerza contra la astucia (1920)	[121]
D. Quintín el amargao o Quien siembra vientos... (1924)	[137]
La piel del lobo (1928)	[153]
Barcelona (de Barcelona): Los chamarileros (1930)	[159]
El hombrecillo (1941)	[182]
Barbón (de Vigo): A mí no me quiere nadie (1946)	[186]
Centro: El último mono o El chico de la tienda (1926)	[149]
Cervantes: La tragedia del pelele (1935)	[174]
Coliseum: Los maestros canteros (1934)	[173]
Comedia: Las guardillas (1890)	[8]
Mi papá (1910)	[86]
Genio y figura (1910)	[89]
La pobre niña (1912)	[96]
El premio Nobel (1913)	[97]
¡Que viene mi marido! (1918)	[114]
Los caciques (1920)	[120]
Es mi hombre (1921)	[127]

La locura de D.Juan (1923)	[132]
La dichosa honradez (1923)	[133]
¡Qué hombre tan simpático! (1925)	[141]
¡Adiós, Benítez! (1925)	[143]
El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno (1927)	[152]
El solar de Mediacapa (1928)	[154]
Salud y pesetas (1934)	[168]
Cómico: Gazpacho andaluz (1902)	[55]
Los granujas (1902)	[58]
Alma de Dios (1907)	[80]
El hurón (1908)	[82]
Felipe segundo (1908)	[83]
Gente menuda (1911)	[91]
La gentuza (1913)	[98]
La piedra azul (1913)	[99]
La sobrina del cura (1914)	[104]
La casa de Quirós (1915)	[107]
La venganza de la Petra o Donde las dan, las toman (1917)	[111]
Señoritos...a otra cosa (1934)	[169]
Cómico (de Buenos Aires): El padre Pitillo (1937)	[178]
El ateo penitente (1937)	[179]
La fiera dormida (1938)	[180]
El tío Miseria (1938)	[181]
Eldorado: Instantáneas (1899)	[42]
San Juan de Luz (1902)	[56]
Colorín, colorao (1903)	[61]
Eslava: Casa editorial (1888)	[1]

Las manías (1888)	[3]
Ortografía 81888)	[4]
Calderón (1890)	[9]
Los secuestradores (1892)	[14]
Los puritanos (1894)	[22]
El plan de ataque (1897)	[36]
El arco iris (1897)	[37]
El último chulo (1899)	[43]
El escaló (1900)	[46]
Sandías y melones (1900)	[48]
La carne flaca (1908)	[81]
El cuarteto Pons (1912)	[95]
Las lágrimas de la Trini (1919)	[117]
Las grandes fortunas (1919)	[119]
No te ofendas, Beatriz (1920)	[123]
La chica del gato (1921)	[124]
La hora mala (1922)	[129]
la tragedia de Marichu (1922)	[130]
La moza de Esquivias (1923)	[131]
Angela María (1924)	[134]
Los milagros del jornal (1924)	[135]
La risa de Juana (1924)	[138]
La cruz de Pepita (1925)	[144]
En Aragón hi nacido (1926)	[148]
La princesa tarambana (1931)	[161]
Yo quiero (1936)	[175]
Fontalba: El tío Quico (1925)	[140]

¡Qué encanto de mujer! (1925)	[146]
Los celos me están matando (1926)	[147]
Las dichosas faldas (1933)	[164]
Mari-Eli (1936)	[177]
Gayarre (de Pamplona): Ya conoces a Paquita (1942)	[183]
Gran Teatro: La pena negra (1906)	[74]
La edad de hierro (1907)	[77]
El género alegre (1911)	[92]
Ideal: Paquita la del Portillo o En el querer nadie manda (1934)	[172]
Infanta Isabel / María Isabel: ¡Mecachis, qué guapo soy! (1926)	[150]
Me casó mi madre o Las veleidades de Elena (1927)	[151]
La condesa está triste (1930)	[158]
El señor Badanas (1930)	[160]
La diosa ríe (1931)	[163]
Cuidado con el amor (1933)	[165]
El casto D. José (1933)	[167]
Lara: Nuestra señora (1890)	[10]
Candidato independiente (1891)	[13]
El brazo derecho (1893)	[20]
El pie izquierdo (1894)	[23]
El otro mundo (1895)	[27]
Los conejos (1897)	[35]
La señorita de Trevélez (1916)	[110]
Para ti es el mundo (1929)	[157]
Vivir de ilusiones (1931)	[162]
Las doce en punto (1933)	[166]

Maravillas: La verdad desnuda (1888)	[2]
El jefe del movimiento (1896)	[31]
Martín: Los cuadrilleros (1899)	[45]
Peccata mundi (1934)	[171]
Bésame, que te conviene (1936)	[176]
Novedades: Mariquita la pispajo o No hay bien como la alegría (1921)	[125]
El señor Pepe el templao o La mancha de la mora... (1925)	[145]
Parish: La cara de Dios (1899)	[44]
Pavón: El tropiezo de la nati o Bajo una mala capa.. (1925)	[142]
Price: La canción del naufrago (1903)	[59]
Princesa: Rositas de olor (1924)	[139]
Rey Alfonso: La heroica villa (1921)	[126]
El camino de todos (1924)	[136]
Reina Victoria: La mujer artificial o La receta del doctor Miró (1918)	[116]
El pecado de ser guapa (1943)	[185]
Reina Victoria Eugenia (de San Sebastián): La maña de la mañica (1920)	[122]
Romea: El príncipe heredero (1896)	[28]
El tío de Alcalá (1901)	[50]
Tívoli: ¡Victoria! (1891)	[12]
Zarzuela: El fuego de San Telmo (1889)	[5]
Los mostenses (1892)	[17]
Los bandidos (1896)	[33]
Los camarones (1897)	[38]
La guardia amarilla (1897)	[39]
La muerte de Agripina (1902)	[53]
La noche de Reyes (1906)	[76]
Coplas de ronda (1929)	[156]

INDICE DE ESCENOGRAFOS

	Nº de obra
Amorós y Blancas (siempre en colaboración): Los pícaros celos (1904)	[64]
Genio y figura (1910)	[89]
El premio Nobel (1913)	[97]
¿Que viene mi marido! (1918)	[114]
Bonardi: Panorama Nacional (1889). Con Bussato.	[6]
Bulbena: La princesa tarambana (1931)	[176]
Bürmann, S.: La tragedia de Marichu (1922)	[130]
La risa de Juana (1924)	[138]
La cruz de Pepita (1925)	[144]
Cuidado con el amor (1933)	[144]
Las doce en punto (1933)	[166]
Salud y pesetas (1934)	[168]
Bussato: Panorama Nacional (1889). Con Bonardi.	[6]
Vía libre (1893). Con Amalio Fernández.	[18]
Tabardillo (1895). Con Amalio Fernández.	[25]
El coche correo (1896). Con Amalio Fernández.	[29]
Las peluconas (1896). Con Amalio Fernández.	[32]
El plan de ataque (1897). Con Amalio Fernández.	[36]
La fiesta de San Antón (1898). Con Amalio Fernández.	[41]
Castells y López (en colaboración): Bésame, que te conviene (1936)	[176]
Colmenero: Vivir de ilusiones (1931)	[162]
Las dichosas faldas (1933)	[164]

Fernández, A.: Vía libre (1893). Con Bussato.	[18]
Tabardillo (1895). Con Bussato.	[25]
El coche correo (1896). Con Bussato.	[29]
Las peluconas (1896). Con Bussato.	[32]
El plan de ataque (1897). Con Bussato.	[36]
La fiesta de San Antón (1898). Con Bussato.	[41]
La cara de Dios (1899)	[44]
María de los Angeles (1900)	[47]
Dolorettes (1901)	[51]
El perro chico (1905)	[69]
La reja de la Dolores (1905)	[70]
El cuarteto Pons (1912)	[95]
Gallo: El género alegre (1911)	[92]
El agua del Manzanares o Cuando el río suena... (1918)	[115]
Garay, E.: Mari-Eli (1936)	[177]
García y Ros: La heroica villa (1921)	[126]
El señor Pepe el templao o La mancha de la mora... (1925)	[145]
Coplas de Linda (1929)	[156]
Martínez Garí, J.: La divisa (1902)	[54]
El puñao de rosas (1902)	[57]
El terrible Pérez (1903)	[60]
Los chicos de la escuela (1903)	[62]
Las estrellas (1904)	[67]
El maldito dinero (1906)	[72]
El pollo Tejada (1906)	[73]
La pena negra (1906)	[74]
El distinguido sportsman (1906)	[75]

La edad de hierro (1907)	[77]
La gente seria (1907)	[78]
La suerte loca (1907)	[79]
Alma de Dios (1907)	[80]
La alegría del batallón (1909)	[84]
El método Gorritz (1909)	[85]
El amo de la calle (1910)	[88]
Gente menuda (1911)	[91]
El príncipe Casto (1912)	[93]
El fresco de Goya (1912)	[94]
La piedra azul (1913)	[99]
La corte de Risalia (1914)	[100]
El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez (1914)	[102]
La sobrina del cura (1914)	[104]
El chico de las Peñuelas o No hay mal como el de la envidia (1915)	[106]
La mujer artificial o La receta del doctor Miró (1918)	[116]
La heroica villa (1921)	[126]
D. Quintín el amargao o Quien siembra vientos... (1924)	[137]
Para ti es el mundo (1929)	[157]
Los maestros canteros (1934)	[173]
Mignoni: La señorita de Trevélez (1916)	[110]
Muriel, L.: La verdad desnuda (1888)	[2]
La leyenda del monje (1890)	[11]
Los secuestradores (1892)	[14]
Los mostenses (1892)	[17]
El reclamo (1893)	[21]
La guardia amarilla (1897)	[39]

El santo de la Isidra (1898)	[40]
El último chulo (1899)	[43]
El escaló (1900)	[46]
Sandías y melones (1900)	[48]
San Juan de Luz (1902)	[56]
Los granujas (1902)	[58]
La canción del naufrago (1903)	[59]
Colorín, colorao (1903)	[61]
La noche de Reyes (1906)	[76]
La carne flaca (1908)	[81]
El trust de Iao Tenorios (1910)	[90]
El género alegre (1911)	[92]
La estrella de Olympia (1915)	[108]
Serafín el pinturero o Contra el querer no hay razones (1916)	[109]
El pícaro Segismundo (1917)	[113]
Olalla: ¡Qué encanto de mujer! (1925)	[146]
Coplas de ronda (1929)	[156]

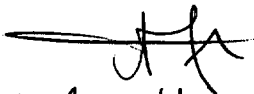
INDICE DEL TOMO II

	Pag.
APENDICES.....	3
Apéndice 1: Las peluconas.....	4
Apéndice 2: A mi no me quiere nadie.....	62
BIBLIOGRAFIA.....	175
Obras de Carlos Arniches.....	176
Literatura no teatral.....	176
Epistolario.....	177
Literatura teatral.....	177
Estrenos.....	177
Obras atribuidas.....	252
Antologías y ediciones.....	257
Repertorios bibliográficos.....	258
Estudios y artículos.....	259
INDICES.....	287
Indice alfabético de estrenos.....	288
Indice alfabético de obras atribuidas.....	296
Indice de obras en solitario.....	298
Indice de obras en colaboración.....	301
Indice de obras por teatros de estreno.....	307
Indice de escenógrafos.....	314

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE APTO "CUM LAUDE"

MADRID, 16 de junio de 1992

EL PRESIDENTE,



EL SECRETARIO,

Harro Hernández

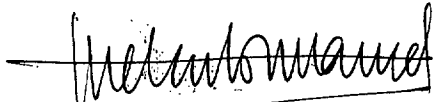
FDO.: A. Lee Harro

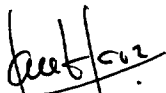
FDO.:

PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,





Juan A. Rios

FDO.: J. C. MAINGRE

FDO.: Seath Saitz

FDO.: Juan A. Rios